БРАЙАН ДЖЕЙ ДЖОНС

ПУТЬ ДЖЕДАЯ

ДЖОРДЖ ЛУКАС

Человек, подаривший миру «ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Полная парадоксальных откровений книга посвящена едва ли не самой противоречивой фигуре в истории мирового кинематографа. Пожизненный нонконформист, ставший миллиардером. Ненавистник рутины, подменивший актерское мастерство техническими решениями. Противник «бездушной машины Голливуда», построивший компьютерную фабрику грез. Он всегда верил в себя, но превзошел даже собственные ожидания. Лучшая в мире вещь – приключения в далеких-далеких странах, объяснял Лукас ошеломительный успех «Звездных войн» и «Индианы Джонса». Он не только стал автором блокбастеров, но и научился ставить их на поток. Делая сиквелы и новые версии, он придумывал, как получать с франшизы на своих героев больше, чем с проката. Он не терпел зависимости и потому реализовал лозунг радикальных хиппи из 60-х: «захватить средства производства». Не отбирая чужого, он «просто» создавал новые технологии и технику, превращая старые в никому не нужный хлам. Захватывающая биография выдающегося мастера раскрывает секреты его феноменального успеха. И рисует смену эпох в мировом кинематографе, случившуюся во многом благодаря герою этой книги.

- Брайан Джонс
  - ○
  - ○
  - ○ Пролог. Неуправляемые. Март 1976
  - ○ Часть I. Надежда. 1944–1973
    - ■ 1. Щуплый дьяволенок. 1944–1962
    - ■ 2. Гики и нерды. 1962–1966
    - ■ 3. Верная лошадка. 1967
    - ■ 4. Радикалы и хиппи. 1967–1971
    - ■ 5. «Американские граффити». 1971–1973
  - ○ Часть II. Империя. 1973–1983
    - ■ 6. Истекая кровью на страницу. 1973–1976
    - ■ 7. «У меня плохое предчувствие». 1976–1977
    - ■ 8. Ответный удар. 1977–1979
    - ■ 9. Тучи сгущаются. 1979–1983
  - ○ Часть III. Возвращение. 1983–2016
    - ■ 10. Пустая вспышка. 1983–1994
    - ■ 11. Цифровая вселенная. 1994–1999
    - ■ 12. Циничный оптимизм. 1999–2005
    - ■ 13. Отпускать. 2005–2016

- Благодарности
- Избранная библиография
- Иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40

- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84

- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128

- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172

- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216

- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260

- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304

- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348

- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392

- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436

- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480

- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524

- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568

- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602
- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607
- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612

- ○ 613
- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619
- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634
- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641
- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646
- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651
- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656

- ○ 657
- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663
- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678
- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685
- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690
- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695
- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700

- ○ 701
- ○ 702
- ○ 703
- ○ 704
- ○ 705
- ○ 706
- ○ 707
- ○ 708
- ○ 709
- ○ 710
- ○ 711
- ○ 712
- ○ 713
- ○ 714
- ○ 715
- ○ 716
- ○ 717
- ○ 718
- ○ 719
- ○ 720
- ○ 721
- ○ 722
- ○ 723
- ○ 724
- ○ 725
- ○ 726
- ○ 727
- ○ 728
- ○ 729
- ○ 730
- ○ 731
- ○ 732
- ○ 733
- ○ 734
- ○ 735
- ○ 736
- ○ 737
- ○ 738
- ○ 739
- ○ 740
- ○ 741
- ○ 742
- ○ 743
- ○ 744

- ○ 745
- ○ 746
- ○ 747
- ○ 748
- ○ 749
- ○ 750
- ○ 751
- ○ 752
- ○ 753
- ○ 754
- ○ 755
- ○ 756
- ○ 757
- ○ 758
- ○ 759
- ○ 760
- ○ 761
- ○ 762
- ○ 763
- ○ 764
- ○ 765
- ○ 766
- ○ 767
- ○ 768
- ○ 769
- ○ 770
- ○ 771
- ○ 772
- ○ 773
- ○ 774
- ○ 775
- ○ 776
- ○ 777
- ○ 778
- ○ 779
- ○ 780
- ○ 781
- ○ 782
- ○ 783
- ○ 784
- ○ 785
- ○ 786
- ○ 787
- ○ 788

- ○ 789
- ○ 790
- ○ 791
- ○ 792
- ○ 793
- ○ 794
- ○ 795
- ○ 796
- ○ 797
- ○ 798
- ○ 799
- ○ 800
- ○ 801
- ○ 802
- ○ 803
- ○ 804
- ○ 805
- ○ 806
- ○ 807
- ○ 808
- ○ 809
- ○ 810
- ○ 811
- ○ 812
- ○ 813
- ○ 814
- ○ 815
- ○ 816
- ○ 817
- ○ 818
- ○ 819
- ○ 820
- ○ 821
- ○ 822
- ○ 823
- ○ 824
- ○ 825
- ○ 826
- ○ 827
- ○ 828
- ○ 829
- ○ 830
- ○ 831
- ○ 832

- ○ 833
- ○ 834
- ○ 835
- ○ 836
- ○ 837
- ○ 838
- ○ 839
- ○ 840
- ○ 841
- ○ 842
- ○ 843
- ○ 844
- ○ 845
- ○ 846
- ○ 847
- ○ 848
- ○ 849
- ○ 850
- ○ 851
- ○ 852
- ○ 853
- ○ 854
- ○ 855
- ○ 856
- ○ 857
- ○ 858
- ○ 859
- ○ 860
- ○ 861
- ○ 862
- ○ 863
- ○ 864
- ○ 865
- ○ 866
- ○ 867
- ○ 868
- ○ 869
- ○ 870
- ○ 871
- ○ 872
- ○ 873
- ○ 874
- ○ 875
- ○ 876

- ○ 877
- ○ 878
- ○ 879
- ○ 880
- ○ 881
- ○ 882
- ○ 883
- ○ 884
- ○ 885
- ○ 886
- ○ 887
- ○ 888
- ○ 889
- ○ 890
- ○ 891
- ○ 892
- ○ 893
- ○ 894
- ○ 895
- ○ 896
- ○ 897
- ○ 898
- ○ 899
- ○ 900
- ○ 901
- ○ 902
- ○ 903
- ○ 904
- ○ 905
- ○ 906
- ○ 907
- ○ 908
- ○ 909
- ○ 910
- ○ 911
- ○ 912
- ○ 913
- ○ 914
- ○ 915
- ○ 916
- ○ 917
- ○ 918
- ○ 919
- ○ 920

- ○ 921
- ○ 922
- ○ 923
- ○ 924
- ○ 925
- ○ 926
- ○ 927
- ○ 928
- ○ 929
- ○ 930
- ○ 931
- ○ 932
- ○ 933
- ○ 934
- ○ 935
- ○ 936
- ○ 937
- ○ 938
- ○ 939
- ○ 940
- ○ 941
- ○ 942
- ○ 943
- ○ 944
- ○ 945
- ○ 946
- ○ 947
- ○ 948
- ○ 949
- ○ 950
- ○ 951
- ○ 952
- ○ 953
- ○ 954
- ○ 955
- ○ 956
- ○ 957
- ○ 958
- ○ 959
- ○ 960
- ○ 961
- ○ 962
- ○ 963
- ○ 964

- ○ 965
- ○ 966
- ○ 967
- ○ 968
- ○ 969
- ○ 970
- ○ 971
- ○ 972
- ○ 973
- ○ 974
- ○ 975
- ○ 976
- ○ 977
- ○ 978
- ○ 979
- ○ 980
- ○ 981
- ○ 982
- ○ 983
- ○ 984
- ○ 985
- ○ 986
- ○ 987
- ○ 988
- ○ 989
- ○ 990
- ○ 991
- ○ 992
- ○ 993
- ○ 994
- ○ 995
- ○ 996
- ○ 997
- ○ 998
- ○ 999
- ○ 1000
- ○ 1001
- ○ 1002
- ○ 1003
- ○ 1004
- ○ 1005
- ○ 1006
- ○ 1007
- ○ 1008

- ○ 1009
- ○ 1010
- ○ 1011
- ○ 1012
- ○ 1013
- ○ 1014
- ○ 1015
- ○ 1016
- ○ 1017
- ○ 1018
- ○ 1019
- ○ 1020
- ○ 1021
- ○ 1022
- ○ 1023
- ○ 1024
- ○ 1025
- ○ 1026
- ○ 1027
- ○ 1028
- ○ 1029
- ○ 1030
- ○ 1031
- ○ 1032
- ○ 1033
- ○ 1034
- ○ 1035
- ○ 1036
- ○ 1037
- ○ 1038
- ○ 1039
- ○ 1040
- ○ 1041
- ○ 1042
- ○ 1043
- ○ 1044
- ○ 1045
- ○ 1046
- ○ 1047
- ○ 1048
- ○ 1049
- ○ 1050
- ○ 1051
- ○ 1052

- ○ 1053
- ○ 1054
- ○ 1055
- ○ 1056
- ○ 1057
- ○ 1058
- ○ 1059
- ○ 1060
- ○ 1061
- ○ 1062
- ○ 1063
- ○ 1064
- ○ 1065
- ○ 1066
- ○ 1067
- ○ 1068
- ○ 1069
- ○ 1070
- ○ 1071
- ○ 1072
- ○ 1073
- ○ 1074
- ○ 1075
- ○ 1076
- ○ 1077
- ○ 1078
- ○ 1079
- ○ 1080
- ○ 1081
- ○ 1082
- ○ 1083
- ○ 1084
- ○ 1085
- ○ 1086
- ○ 1087
- ○ 1088
- ○ 1089
- ○ 1090
- ○ 1091
- ○ 1092
- ○ 1093
- ○ 1094
- ○ 1095
- ○ 1096

- ○ 1097
- ○ 1098
- ○ 1099
- ○ 1100
- ○ 1101
- ○ 1102
- ○ 1103
- ○ 1104
- ○ 1105
- ○ 1106
- ○ 1107
- ○ 1108
- ○ 1109
- ○ 1110
- ○ 1111
- ○ 1112
- ○ 1113
- ○ 1114
- ○ 1115
- ○ 1116
- ○ 1117
- ○ 1118
- ○ 1119
- ○ 1120
- ○ 1121
- ○ 1122
- ○ 1123
- ○ 1124
- ○ 1125
- ○ 1126
- ○ 1127
- ○ 1128
- ○ 1129
- ○ 1130
- ○ 1131
- ○ 1132
- ○ 1133
- ○ 1134
- ○ 1135
- ○ 1136
- ○ 1137
- ○ 1138
- ○ 1139
- ○ 1140

- ○ 1141
- ○ 1142
- ○ 1143
- ○ 1144
- ○ 1145
- ○ 1146
- ○ 1147
- ○ 1148
- ○ 1149
- ○ 1150
- ○ 1151
- ○ 1152
- ○ 1153
- ○ 1154
- ○ 1155
- ○ 1156
- ○ 1157
- ○ 1158
- ○ 1159
- ○ 1160
- ○ 1161
- ○ 1162
- ○ 1163
- ○ 1164
- ○ 1165
- ○ 1166
- ○ 1167
- ○ 1168
- ○ 1169
- ○ 1170
- ○ 1171
- ○ 1172
- ○ 1173
- ○ 1174
- ○ 1175
- ○ 1176
- ○ 1177
- ○ 1178
- ○ 1179
- ○ 1180
- ○ 1181
- ○ 1182
- ○ 1183
- ○ 1184

- ○ 1185
- ○ 1186
- ○ 1187
- ○ 1188
- ○ 1189
- ○ 1190
- ○ 1191
- ○ 1192
- ○ 1193
- ○ 1194
- ○ 1195
- ○ 1196
- ○ 1197
- ○ 1198
- ○ 1199
- ○ 1200
- ○ 1201
- ○ 1202
- ○ 1203
- ○ 1204
- ○ 1205
- ○ 1206
- ○ 1207
- ○ 1208
- ○ 1209
- ○ 1210
- ○ 1211
- ○ 1212
- ○ 1213
- ○ 1214
- ○ 1215
- ○ 1216
- ○ 1217
- ○ 1218
- ○ 1219
- ○ 1220
- ○ 1221
- ○ 1222
- ○ 1223
- ○ 1224
- ○ 1225
- ○ 1226
- ○ 1227
- ○ 1228

- ○ 1229
- ○ 1230
- ○ 1231
- ○ 1232
- ○ 1233
- ○ 1234
- ○ 1235
- ○ 1236
- ○ 1237
- ○ 1238
- ○ 1239
- ○ 1240
- ○ 1241
- ○ 1242
- ○ 1243
- ○ 1244
- ○ 1245
- ○ 1246
- ○ 1247
- ○ 1248
- ○ 1249
- ○ 1250
- ○ 1251
- ○ 1252
- ○ 1253
- ○ 1254
- ○ 1255
- ○ 1256
- ○ 1257
- ○ 1258
- ○ 1259
- ○ 1260
- ○ 1261
- ○ 1262
- ○ 1263
- ○ 1264
- ○ 1265
- ○ 1266
- ○ 1267
- ○ 1268
- ○ 1269
- ○ 1270
- ○ 1271
- ○ 1272

- ○ 1273
- ○ 1274
- ○ 1275
- ○ 1276
- ○ 1277
- ○ 1278
- ○ 1279
- ○ 1280
- ○ 1281
- ○ 1282
- ○ 1283
- ○ 1284
- ○ 1285
- ○ 1286
- ○ 1287
- ○ 1288
- ○ 1289
- ○ 1290
- ○ 1291
- ○ 1292
- ○ 1293
- ○ 1294
- ○ 1295
- ○ 1296
- ○ 1297
- ○ 1298
- ○ 1299
- ○ 1300
- ○ 1301
- ○ 1302
- ○ 1303
- ○ 1304
- ○ 1305
- ○ 1306
- ○ 1307
- ○ 1308
- ○ 1309
- ○ 1310
- ○ 1311
- ○ 1312
- ○ 1313
- ○ 1314
- ○ 1315
- ○ 1316

- ○ 1317
- ○ 1318
- ○ 1319
- ○ 1320
- ○ 1321
- ○ 1322
- ○ 1323
- ○ 1324
- ○ 1325
- ○ 1326
- ○ 1327
- ○ 1328
- ○ 1329
- ○ 1330
- ○ 1331
- ○ 1332
- ○ 1333
- ○ 1334
- ○ 1335
- ○ 1336
- ○ 1337
- ○ 1338
- ○ 1339
- ○ 1340
- ○ 1341
- ○ 1342
- ○ 1343
- ○ 1344
- ○ 1345
- ○ 1346
- ○ 1347
- ○ 1348
- ○ 1349
- ○ 1350
- ○ 1351
- ○ 1352
- ○ 1353
- ○ 1354
- ○ 1355
- ○ 1356
- ○ 1357
- ○ 1358
- ○ 1359
- ○ 1360

- ○ 1361
- ○ 1362
- ○ 1363
- ○ 1364
- ○ 1365
- ○ 1366
- ○ 1367
- ○ 1368
- ○ 1369
- ○ 1370
- ○ 1371
- ○ 1372
- ○ 1373
- ○ 1374
- ○ 1375
- ○ 1376
- ○ 1377
- ○ 1378
- ○ 1379
- ○ 1380
- ○ 1381
- ○ 1382
- ○ 1383
- ○ 1384
- ○ 1385
- ○ 1386
- ○ 1387
- ○ 1388
- ○ 1389
- ○ 1390
- ○ 1391
- ○ 1392
- ○ 1393
- ○ 1394
- ○ 1395
- ○ 1396
- ○ 1397
- ○ 1398
- ○ 1399
- ○ 1400
- ○ 1401
- ○ 1402
- ○ 1403
- ○ 1404

- ○ 1405
- ○ 1406
- ○ 1407
- ○ 1408
- ○ 1409
- ○ 1410
- ○ 1411
- ○ 1412
- ○ 1413
- ○ 1414
- ○ 1415
- ○ 1416
- ○ 1417
- ○ 1418
- ○ 1419
- ○ 1420
- ○ 1421
- ○ 1422
- ○ 1423
- ○ 1424
- ○ 1425
- ○ 1426
- ○ 1427
- ○ 1428
- ○ 1429
- ○ 1430
- ○ 1431
- ○ 1432
- ○ 1433
- ○ 1434
- ○ 1435
- ○ 1436
- ○ 1437
- ○ 1438
- ○ 1439
- ○ 1440
- ○ 1441
- ○ 1442
- ○ 1443
- ○ 1444
- ○ 1445
- ○ 1446
- ○ 1447
- ○ 1448

- ○ 1449
- ○ 1450
- ○ 1451
- ○ 1452
- ○ 1453
- ○ 1454
- ○ 1455
- ○ 1456
- ○ 1457
- ○ 1458
- ○ 1459
- ○ 1460
- ○ 1461
- ○ 1462
- ○ 1463
- ○ 1464
- ○ 1465
- ○ 1466
- ○ 1467
- ○ 1468
- ○ 1469
- ○ 1470
- ○ 1471
- ○ 1472
- ○ 1473
- ○ 1474
- ○ 1475
- ○ 1476
- ○ 1477
- ○ 1478
- ○ 1479
- ○ 1480
- ○ 1481
- ○ 1482
- ○ 1483
- ○ 1484
- ○ 1485
- ○ 1486
- ○ 1487
- ○ 1488
- ○ 1489
- ○ 1490
- ○ 1491
- ○ 1492

- ○ 1493
- ○ 1494
- ○ 1495
- ○ 1496
- ○ 1497
- ○ 1498
- ○ 1499
- ○ 1500
- ○ 1501
- ○ 1502
- ○ 1503
- ○ 1504
- ○ 1505
- ○ 1506
- ○ 1507
- ○ 1508
- ○ 1509
- ○ 1510
- ○ 1511
- ○ 1512
- ○ 1513
- ○ 1514
- ○ 1515
- ○ 1516
- ○ 1517
- ○ 1518
- ○ 1519
- ○ 1520
- ○ 1521
- ○ 1522
- ○ 1523
- ○ 1524
- ○ 1525
- ○ 1526
- ○ 1527
- ○ 1528
- ○ 1529
- ○ 1530
- ○ 1531
- ○ 1532
- ○ 1533
- ○ 1534
- ○ 1535
- ○ 1536

- ○ 1537
- ○ 1538
- ○ 1539
- ○ 1540
- ○ 1541
- ○ 1542
- ○ 1543
- ○ 1544
- ○ 1545
- ○ 1546
- ○ 1547

Брайан Джонс
Джордж Лукас. Путь Джедая

Brian Jay Jones
George Lucas. A Life

© 2016 by Brian Jay Jones
© Sunset Boulevard / Corbis via Getty Images / Gettyimages.ru
© Кропанева В. Д., перевод на русский язык, 2019
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

* * *

Посвящается Барб (В ней чувствуется могущество Силы)

Пролог. Неуправляемые. Март 1976

R2-D2 отказывался работать.

И вовсе не из-за упрямства, за которое позже маленького дроида полюбили миллионы поклонников «Звездных войн» во всем мире. Утром двадцать второго марта 1976 года в тунисской пустыне в первый день съемок R2-D2 просто не смог работать – у него сели батарейки.

Этим дело не ограничилось. Несколько роботов с дистанционным управлением тоже не желали повиноваться. Одни сразу падали, другие вообще не трогались с места. Третьи, сбитые с толку сигналами местных радиостанций, метались, как безумные, по песку. «Роботы будто сошли с ума: сталкивались, падали, разбивались, – вспоминал исполнитель роли Люка Скайуокера Марк Хэмилл, изнывавший под жарким солнцем пустыни. – Чтобы привести их в чувство, уходили бесконечные часы»[1].

Режиссера фильма, мрачного бородатого калифорнийца лет тридцати с небольшим, звали Джордж Лукас. В этой ситуации ему оставалось одно: терпеливо ждать. Если кто-то из роботов хоть секунду работал, как надо, Лукас снимал все, что можно успеть, пока дроид не отключался с треском. Иногда Лукас просил тянуть неисправного робота на невидимой проволоке, пока та не лопалась или пока дроид не падал. Но это было не так уж важно: Лукас надеялся все исправить в монтажной комнате. Работать там ему нравилось гораздо больше, чем щуриться в камеру посреди пустыни.

Это был первый из восьмидесяти четырех долгих и мучительных дней съемок «Звездных войн». Команда серьезно выбивалась из графика – на целых двадцать суток. С самого начала все пошло не так. «Я постоянно впадал в отчаяние», – признавался позже Лукас[2].

Отчасти это было вызвано тем, что Лукасу казалось, будто он полностью потерял контроль над собственным фильмом. В этом он винил руководителей студии «20-й век Фокс» – они экономили на всем подряд и отказывали ему в деньгах, необходимых для нормальной работы. Большие боссы в «Фокс» скептически относились к затее: научная фантастика, настаивали они, мертвый жанр, а реквизит, костюмы и спецэффекты чересчур дорогие. По мнению киностудии, Лукасу лучше обойтись скромным бюджетом, а проблемы с роботами решать по мере поступления. «“Фокс” никак не хотела расщедриться, а потом стало слишком поздно, – негодовал Лукас. – Каждый день мы

теряли как минимум час из-за взбесившихся роботов. Этого бы не случилось, если бы нам дали шесть недель перед началом съемок – мы бы доработали роботов, протестировали и ввели в строй»[3].

Впрочем, проблемы возникали не только из-за роботов. Энтони Дэниелс, актер с классическим образованием и типичный британец, исполнял роль Трипио – протокольного дроида С-3РО. В плохо подогнанном блестящем золотистом костюме из пластика он невыносимо страдал, почти ничего не видел и не слышал. При любом движении костюм колол его или царапал: «Весь в шрамах да царапинах», – вздыхал Дэниелс. А если он падал, что случалось часто, приходилось ждать, пока кто-нибудь из съемочной группы не заметит его и не поможет подняться[4]. После первой недели Дэниелс совершенно отчаялся, уже не надеясь, что к концу съемок останется целым и невредимым. «Работа не ладилась, – говорил Лукас позже. – Если честно, роботы совсем плохо функционировали. Энтони Дэниелсу было очень тяжело… Мне не удалось добиться, чтобы Арту проезжал хотя бы полметра, не врезавшись во что-нибудь… Все они были на стадии прототипа… мы говорили: “Господи, надо что-то делать… Денег нет, но мы должны что-то придумать”»[5]. Но ничего не получалось. Лукас поклялся, что больше никогда не уступит контроль над своими фильмами руководителям киностудий. Да что они понимают в кино? «Совершенно беспочвенно указывают людям, что делать, – жаловался Лукас. – Рано или поздно они начинают думать, что лучше режиссера знают, как делать фильм. Начальники! Но бороться с ними невозможно – деньги-то у них»[6].

Если фильм все же выйдет и принесет успех, одно точно поменяется: впредь он сам, и только сам, будет контролировать бюджет.

Однако некоторые вещи при всем желании были ему неподвластны. Например, совершенно непредсказуемая погода в Тунисе, которая никак не облегчала работу. В первую же неделю съемок в долине Нефта впервые за семь лет пошел дождь, который не прекращался четыре дня. Оборудование и машины увязли в грязи – чтобы вытащить их из этой жижи, пришлось призвать на помощь тунисскую армию. По утрам часто стоял холод, а к полудню наступал палящий зной. Обычно Лукас начинал день в коричневом пальто и смотрел в камеру, пряча руки глубоко в карманы. Когда солнце поднималось выше, он скидывал пальто, надевал темные очки и в рабочей клетчатой рубашке и бейсболке, надвинутой на глаза, командовал актерами. Если декорации терзал не дождь, то сильный ветер: он разнес на куски песчаный краулер, и часть декораций улетела, как выразился кто-то из съемочной группы, «почти до самого

Алжира»[7].

Песок, казалось, проникал повсюду: щипал глаза, сек кожу, забирался во все щели и трещины. Чтобы защитить от песка и ветра, Лукас хранил свои камеры «Панавижн» в пластиковых чехлах, но линза одной из них все равно оказалась почти испорчена. Его преследовали проблемы с оборудованием и простое невезение. Один из грузовиков загорелся, в огне пострадало несколько роботов. Потом подвели машины, и оборудование пришлось возить на спинах ослов.

К концу первых двух недель Лукас выдохся. Постоянные задержки, связанные с плохой погодой, неисправными дроидами и дурно подогнанными костюмами… ему удалось реализовать лишь две трети того, что он хотел видеть в фильме, и тем, что получилось, он остался недоволен. «Из-за всех этих проблем дела шли все хуже и хуже, – рассказывал Лукас, – и я не ждал ничего хорошего». Он совершенно пал духом, даже не пошел на вечеринку в честь окончания тунисской части съемок, которую сам организовал, и заперся в гостиничном номере, чтобы страдать в одиночестве. «Все шло не по плану, – вздыхая, вспоминал он. – Мир рушился. Я чувствовал себя вконец несчастным»[8].

Оставалось чуть больше года до запланированного выхода фильма в прокат, если он вообще будет снят. Проект «Звездные войны» разваливался. Картина получится ужасной – Лукас был в этом уверен.

Часть I. Надежда. 1944–1973

1. Щуплый дьяволенок. 1944–1962

Любимым героем Джорджа Лукаса всегда был этакий гадкий утенок, непризнанный гений – и чем непризнаннее, тем лучше. Он с удовольствием воображал, что где-то среди его предков затерялась такая темная лошадка. «Какой-нибудь преступник или кто-то, кого депортировали из Англии или Франции», – сказал он как-то журналисту. Известно, что Лукас любит напускать тумана – по сути, это у него в крови. «Моя семья – из ниоткуда, – объяснял он однажды. – Никто не знает, где наши изначальные корни»[9].

На самом деле четыре поколения его семьи прожили в Северной Калифорнии, и Лукас способен проследить свою родословную куда дальше, чем большинство американцев. Побеги его семейного древа вились по Арканзасу, Иллинойсу и Виргинии почти за сто лет до Американской революции, пока, наконец, древо не укоренилось глубоко в почве калифорнийского города Модесто. «На этом все», – говорит Лукас. Произошел он из рода колонистов, не важно, фермеров, сапожников или каменщиков. Прошлое его не интересует. «Я всегда живу завтрашним днем, хорошо это или плохо, – заметил он как-то. – Так уж я устроен»[10]. Однако в одном он уверен: «Родиться не богачом и не аристократом – это здорово. Я действительно верю, что в этой стране можно добиться всего. Главное – *упорно работать*»[11].

Упорно работать. Именно в таком духе его мог бы поучать отец, методист из маленького городка Джордж Лукас-старший. Наверняка он так и делал – сурово размахивая указательным пальцем перед лицом единственного сына.

Джордж Лукас-старший, как позже описывал его сын, «был очень старомодный человек… из тех классических провинциальных коммерсантов, которых вы видели в фильмах»[12]. Владелец самого успешного магазина канцтоваров в Модесто и – ни много ни мало – председатель местного комитета розничных торговцев, Джордж Лукас был умный и прозорливый консерватор. Настоящий столп общества Модесто. И он трудился – *упорно работал* – практически всю свою жизнь.

Джордж Уолтон Лукас-старший, единственный сын Уолтона и Мод Лукас, родился в 1913 году в городе Лейтон, Калифорния. Его отец работал на нефтяном месторождении, страдал диабетом и в 1928 году, когда Джорджу-старшему было пятнадцать, скончался от осложнений этой болезни, которая передалась знаменитому внуку Уолтона через поколение. В течение года после кончины Уолтона Мод дважды переезжала с Джорджем-

старшим и его старшей сестрой Эйлин: сначала в ближайший Фресно, а затем в город в ста пятидесяти километрах вверх по долине Сан-Хоакин – Модесто, где Джордж-старший прожил всю оставшуюся жизнь.

Модесто был основан в 1870 году посреди пшеничных полей, раскинувшихся вдоль реки Туалэми. Изначально это была одна из последних станций участка Трансконтинентальной железной дороги, которую проложили на север из Лос-Анджелеса к столице Сакраменто. Кстати, праотцы города хотели назвать поселение Ралстоном – в честь Уильяма Ралстона, директора компании «Сентрал Пасифик», построившей железную дорогу. Но Ралстон отказался, и это проявление скромности якобы вдохновило горожан на новый вариант названия – Модесто, что в переводе с испанского означает «скромность».

Несмотря на название, у маленького городка были большие амбиции, отражавшие общее энергичное мироощущение калифорнийцев и их стремление взять от жизни все и сразу. К официальной дате основания города (1884) там было двадцать пять строений, большинство из которых предназначались для торговли, и чьи владельцы, предчувствуя большие перспективы жизни у железной дороги, просто собрали свои дома и конторы и переехали в Модесто из ближайших городов Парадайс и Туалэми.

Модесто не сразу стал крупным городом – населения в сто тысяч человек он достиг лишь в 1980-е годы. Но жители гордились им, и к началу 1900-х город мог похвастаться ухоженными лужайками и роскошными розовыми кустами, а также серьезной поддержкой образования и культуры. В 1912 году преданные горожане воздвигли огромную арку, приветствующую гостей, которые проезжали по Девятой улице в подпрыгивающих автомобилях – новое, экзотическое изобретение, в успехе которого тогда еще никто не был уверен. На арке, выложенной электрическими лампочками, ярко сиял девиз города: «ВОДА, БЛАГОСОСТОЯНИЕ, ДОВОЛЬСТВО, ЗДОРОВЬЕ»[13]. Девиз такой же прямолинейный, как сами жители.

Джордж Лукас-старший с матерью и сестрой прибыл в Модесто в 1929 году. В городе тогда жило чуть меньше сорока тысяч человек, которые расселились по прямоугольным участкам, образующим аккуратную сетку, типичную для городов американского запада. Когда США начали скатываться в Великую депрессию, Джордж-старший одновременно учился в старшей школе Модесто и работал подмастерьем в мастерской по ремонту пишущих машинок – то есть в шестнадцать лет уже занимался ремеслом. В переписи 1930 года и Мод, и Эйлин в графе «род

занятий» указали «безработная» – Джордж был единственным добытчиком в семье, без него мать и сестра вряд ли бы справились. Джордж-старший серьезно отнесся к ответственной роли кормильца[14]. Нельзя было растрачивать время по мелочам, лентяйничать, предаваться мечтам. Он решил изучать право и стать юристом и потому усердно учился в старшей школе, добиваясь высших баллов. И тем не менее этот упертый молодой человек – тощий, как жердь, с прямой спиной, копной темных волнистых волос и телом, будто созданным для костюмов, застегнутых на все пуговицы, – на уроке истории с первого взгляда влюбился в девушку и незамедлительно сообщил матери, что собирается жениться, хотя даже не знал имени будущей невесты[15].

Проведя небольшое расследование, Джордж-старший выяснил, что предмет его чувств – Дороти Бомбергер, наследница одной из самых старых и влиятельных семей Модесто. Их знаменитый сын позднее смог объявить себя калифорнийцем в четвертом поколении как раз из-за связи с Бомбергерами – династией, которая пустила корни в Америке еще до Декларации о независимости. На протяжении многих поколений Бомбергеры потихоньку вкладывались в недвижимость, что и принесло семье богатство и репутацию. К началу XX века различные ветви Бомбергеров владели и управляли собственностью по всей долине Сан-Хоакин, а отец Дороти – Пол – еще и имел дополнительный интерес в компаниях по производству семян и продаже автомобилей. За делами Бомбергеров постоянно следили на страницах газеты «Модесто Би» и «Ньюс Геральд».

Дороти, темноглазая и темноволосая красавица, тонкая и хрупкая, считалась завидной партией. С Джорджем-старшим они стали красивой, популярной и абсолютно преданной друг другу парой. В выпускном классе они сыграли главные роли в школьной пьесе – комедии под названием «Ничего, кроме правды»[16]; Джордж был президентом класса, а Дороти – его заместителем. После выпуска они некоторое время учились в колледже в Модесто, где Джордж присоединился к братству «Дельта сигма», а Дороти оставалась активисткой девичьего клуба «Фи гамма»[17]. Вскоре Джордж нашел работу в «Ли Бразерс», одном из недавно открывшихся маленьких канцелярских магазинов: он обслуживал клиентов за стойкой в тесном помещении на Десятой улице. К своему удивлению, он обнаружил, что ему нравится канцелярский бизнес. «Я попал туда по чистой случайности, – сказал он позднее. – Даже не знал точно, что означает слово “канцтовары”»[18]. Планы по изучению права были забыты[19].

3 августа 1933 года Джордж-старший и Дороти обвенчались в

местной методистской епископальной церкви. Поскольку речь шла о представительнице семьи Бомбергер, местная газета объявила, что это «свадьба, вызывающая широкий интерес», и дотошно докладывала обо всем – от планирования и рассылки приглашений до самой церемонии[20]. Джорджу было двадцать, Дороти восемнадцать; молодая пара официально начала самостоятельную жизнь в разгар Великой депрессии. Несмотря на хорошее образование и связи Дороти, Джордж, со всей своей твердостью и гонором консервативного методиста, не разрешал жене работать. Работа – *упорная работа* – и содержание семьи считались обязанностями мужчины. Так что Джордж должен был трудиться, а Дороти – сидеть дома и присматривать за детьми, которые, как был уверен Лукас-старший, непременно появятся.

Вскоре после свадьбы Лукасы переехали во Фресно, где Джордж нашел работу в «Х. С. Крокер Ко., Инкорпорейтед», одном из самых больших канцелярских магазинов Калифорнии. Ему платили семьдесят пять долларов в неделю, приличную сумму по тем временам – новый холодильник можно было купить за сотню[21]. Но Дороти скучала по семье, так что в начале 1934-го после всего пяти месяцев во Фресно они вернулись в Модесто. И Джордж устроился в главную канцелярскую компанию города – «Л. М. Моррис Компани»[22].

«Л. М. Моррис» был одним из старейших канцелярских магазинов в регионе, братья Моррис основали его в 1904 году. Лерой Моррис выкупил бизнес у братьев в 1918-м, переименовал его в «Л. М. Моррис Компани» и превратил магазин в основополагающий элемент делового центра Модесто: по одному и тому же адресу на Первой улице он находился почти шестьдесят лет. В год, когда Джордж-старший начал там работать, компания с гордостью праздновала свой тридцатый день рождения[23].

«Моррис» специализировался на офисной мебели, пишущих и счетных машинках, но со временем ассортимент стал разнообразнее: добавились кинокамеры и проекторы, детские книги и игрушки, а отдел с подарками, гордость владельца, «наполнился последними новинками». Как и обычно, Джордж-старший работал упорно и с удовольствием: «Мне нравилось обслуживать клиентов», – объяснил он позднее. Он быстро стал выделяться среди двенадцати сотрудников магазина[24]. И разумеется, когда Лерой Моррис разместил гигантскую рекламу в газете «Модесто Би» в конце 1934 года, то там, сразу под фотографией самого Морриса, красовалось изображение Джорджа-старшего, глядящего на читателей с легкой полуулыбкой[25].

Джордж был не просто трудолюбивый; он был честолюбивый, сообразительный и умел «читать» людей. Не помешало и то, что они с Лероем Моррисом сразу же хорошо сошлись, возможно, понимая, что нужны друг другу. У пятидесятилетнего Морриса были две взрослые замужние дочери, но не хватало сына, наследника, которому он мог бы передать дело[26]. А у Джорджа-старшего, который меньше десяти лет назад пережил смерть Уолтона Лукаса из-за диабета, не было отца, воплощения отцовства, семейного наследства. Каждый из них занял особое место в жизни другого. Это были тонкие и сложные отношения наставника и воспитанника, как раз такие, о которых собственный сын Джорджа-старшего будет мечтать и исследовать на киноэкране десятилетия спустя.

Дела шли хорошо, и спустя год Джордж-старший несколько бесцеремонно упомянул в разговоре с работодателем, что к двадцати пяти годам[27] надеется открыть собственный магазин или «хотя бы получить долю в имеющемся». В 1937-м, когда Джорджу-старшему было двадцать четыре, Моррис предложил усердному протеже десять процентов бизнеса с прицелом на полное партнерство в будущем. Джордж возразил, что у него нет денег для инвестиций в компанию, но Моррис даже не стал его слушать. «Оставишь расписку, что должен мне столько-то, – сказал он молодому человеку. – Если этот бизнес не окупится, то что в нем хорошего?»[28] Получив официальную долю в компании, Джордж-старший начал работать шесть дней в неделю, твердо решив оправдать профессиональное и отеческое доверие Морриса.

Пока Джордж-старший занимался бизнесом, Дороти усердно обустраивала домашнюю жизнь. В конце 1934-го она родила первого ребенка, дочь по имени Энн, а спустя два года еще одну дочь, которую окрестили Кэтрин, но всегда называли Кэти или Кейт. Семья росла, бизнес преуспевал. Джордж купил земельный участок под номером 530 на Рамона-авеню на окраине Модесто и, заняв 5 тысяч долларов у родителей Дороти, построил респектабельный одноэтажный дом, который они с Дороти, как Джордж был уверен, наполнят радостными детскими голосами.

Но две беременности за три года тяжело сказались на здоровье Дороти. Она всегда была хрупкой и, возможно, болела панкреатитом. Каждая новая беременность давалась тяжелее предыдущей, Дороти много времени проводила в постели; после рождения Кейт врачи посоветовали ей больше не заводить детей[29]. Однако они с Джорджем продолжили попытки зачать ребенка и на протяжении следующих восьми лет пережили как минимум два выкидыша.

Наконец, во второй половине 1943 года Дороти вновь забеременела и в этот раз доносила ребенка до срока. В 5:30 утра в воскресенье, 14 мая 1944 года – в прекрасное, ясное утро Дня матери – Дороти родила сына. Видимо, осознав, что из-за хрупкого здоровья Дороти это может быть единственный шанс дать сыну свое имя, Джордж отказался от имени Джеффри, которым они собирались назвать младенца, и выбрал более подходящее имя для несомненного наследника – Джордж Уолтон Лукас-младший. Ребенок был очень маленький – всего два килограмма шестьсот граммов, – но здоровый, и так сильно ерзал, что Дороти чуть не уронила младенца, когда ей передавал его врач. «Держите крепче, – предостерегла она. – Это мой единственный сын!»[30]

Как и у родителей, у Джорджа-младшего были темные глаза и волосы, а также еще одна черта, передававшаяся по наследству в роду Лукасов: оттопыренные уши. Собственно, у Джорджа-младшего эта черта была особенно заметна, и одно ухо даже немного свисало – этот дефект Джордж-старший быстро исправил, прибинтовав ухо к голове. В конце концов отец провозгласил, что «ухо выздоровело»[31], но уши Джорджа-младшего, приподнятые кверху и оттопыренные, навсегда остались одной из его отличительных черт. «Он был тощеньким пареньком с большими ушами», – с теплотой вспоминает сестра Кейт[32].

Щуплый. Это одно из многих уменьшительных прилагательных, которые Лукас слышал десятилетиями. «Ребенком он был просто малюсенький, – говорила его мать, – совсем кроха»[33]. В шесть лет Лукас весил всего шестнадцать килограмм; в старшей школе достиг своего предельного роста сто шестьдесят семь с половиной сантиметров, а стрелка весов едва доходила до сорока килограмм. «Тощий дьяволенок», – говорил Джордж-старший[34].

Младшая сестра Лукаса, Венди, родилась три года спустя и стала последним ребенком в семье. Еще две беременности, как и предполагалось, серьезно ослабили Дороти, и почти все детство Джорджа-младшего она провела в больницах или в постели. «Ее здоровье покатилось под гору», – вспоминала Кейт. По большей части забота о детях легла на дружелюбную домработницу по имени Милдред Шелли, которую все называли Тилл. Тилл была строгой и скорой на раздачу шлепков, но шумной и смешной; она рассказывала истории с южным тягучим выговором, и дети Лукасов обожали ее. Благодаря Тилл, говорила Кейт, рядом с нами всегда был образ матери[35]. Кейт считала, что именно Джордж занимал особое место в сердце Тилл: «Он единственный

мальчик в семье, так что был своего рода объектом всеобщего обожания»[36]. Со своей стороны, Лукас всегда с нежностью вспоминал о задорной Тилл: «У меня очень теплые чувства к тем временам». Безусловно, яркая характеристика от Лукаса, который, как известно, весьма скрытен[37].

В 1949 году, когда Джорджу-младшему было пять, Лерой Моррис, исполнив свое обещание десятилетней давности, продал Джорджу Лукасу-старшему «Л. М. Моррис Компани». Моррис и Лукас объявили о сделке 26 января на страницах газеты «Модесто Би», после чего Моррис вышел на пенсию и семь дней спустя скоропостижно умер[38]. «Он был божий человек, – говорил Джордж-старший о партнере и благодетеле, заменившем ему отца. – Шаг за шагом он готовил меня к передаче своего дела»[39]. Теперь Джордж-старший планировал сделать то же самое для своего сына. Если бы все пошло так, как он предполагал, то Джордж-младший устроился бы в компанию, *упорно работал* и шаг за шагом перенял бы управление семейным бизнесом. Амбициозная цель – и, как показало время, главная причиной раздора между отцом и сыном.

У Лукаса-младшего, сына владельца самого процветающего канцелярского магазина в городе, жизнь в Модесто не могла быть плохой по определению. Но Лукас всегда двусмысленно и немного противоречиво отзывался о детстве. «Не обходилось без стрессов и проблем, – говорил он позднее, – но в то же время мне все очень нравилось»[40]. Иногда отец раздражал его; каждое лето Джордж-старший заставлял сына стричь волосы до очень короткого ежика, и это правило Лукас ненавидел. «Отец был строгий, – рассказывал позже Лукас, правда, несколько путанно: – То есть он не был *слишком* строгий. Он был благоразумный. И справедливый. Мой отец был невероятно справедлив»[41]. Так это или нет, но, когда речь заходит об отце, Лукас вспоминает, что «очень злился» на него почти все детство.

Самым преданным союзником в отрочестве Лукаса была скорей всего младшая сестра Венди, но у него были и друзья-однокашники: лучший друг Джон Пламмер, с которым Лукас познакомился в четыре года и дружил всю жизнь, и мальчик немного постарше, Джордж Франкенштейн. Они втроем часто играли вместе в доме Лукаса на Рамона-авеню, причем Пламмер и Франкенштейн всегда старались избегать встреч с Джорджем-старшим. «Не стоило с ним пересекаться, – вспоминал Франкенштейн об отце Лукаса. – Сделаешь что-то, что его раздражает, – и тебя сразу выгонят»[42]. Джон Пламмер добавлял: «Как только появлялся мистер Лукас, нужно было прятаться»[43].

Тем не менее общение с сыном торговца канцтоварами имело

и преимущества: Джордж-младший получал новейшие игрушки и технику прямо с полок отцовского магазина. «Каких только игрушек у него не было! – вспоминал Франкенштейн. – И он всегда с радостью разрешал в них играть»[44]. Особенной гордостью Джорджа была гигантская модель паровоза марки «Лайонел», которая, по словам Лукаса, «занимала почти всю комнату»; паровоз извилистыми путями проезжал между миниатюрными препятствиями, которые Джордж создавал сам, используя солдатиков, машинки, траву и мелкие растения, сорванные во дворе[45]. Однажды он даже раздобыл цемент в местном магазине стройматериалов, вместе с друзьями залил его в самостоятельно изготовленные формы и сделал маленькие здания, мимо которых затем проносился поезд. Позднее он начал строить небольшие диорамы, которые всегда называл «интерьерами», и выставлял их в деревянном футляре со стеклянными боковыми и верхней сторонами. «Мне всегда было интересно что-то конструировать, – вспоминал Лукас, – поэтому на заднем дворе у меня был маленький сарай с большим набором инструментов, и я делал шахматные комплекты, кукольные домики и машины – много-много гоночных машин, которые мы возили повсюду, спускали с холмов и так далее»[46].

Одним из самых запоминающихся проектов стали детально сконструированные американские горки детского размера, построенные с помощью всегда на все согласного Пламмера: они взяли проволочную катушку с телефонным кабелем, чтобы с ее помощью втаскивать вагонетку на верх крутого склона; затем вагонетку отпускали вниз по череде крутых спусков к земле. «Не знаю, как мы никого не убили», – признавался Пламмер[47]. «Кажется, они были высотой чуть больше метра, но ведь это мы их сделали. Было весело, это было великолепное событие; пришли дети со всего района. И мы вроде как даже прославились. Джордж был изобретательным. Он не был лидером, но у него было такое богатое воображение… Ему в голову всегда лезло множество идей»[48].

«В детстве мне нравилось фантазировать, – рассказывал Лукас. – Но в свои фантазии я включал все технологические игрушки, которые мог раздобыть, вроде моделей самолетов и автомобилей. Наверное, развитие этого интереса и привело к тому, что занимало мой разум много позже – к “Звездным войнам”»[49]. В другом интервью: «То, что я делал, будучи взрослым, редко было вдохновлено событиями детства»[50]. По крайней мере так он всегда заявлял.

В отличие от будущего друга и соавтора Стивена Спилберга, помещавшего детскую магию в центр многих своих фильмов,

Лукас никогда не имел романтического или идеализированного взгляда на детство. «Я очень хорошо осознавал, что взросление – это не так уж приятно… скорее страшновато, – говорил Лукас позднее. – Помню, что я часто бывал несчастлив. Не по-настоящему несчастлив, нет – я все-таки наслаждался своим детством. Но думаю, все дети, так или иначе, чувствуют себя подавленными и перепуганными. Я отлично проводил время, но мое самое сильное детское впечатление – как будто я всегда ждал, что на меня прыгнет злой монстр, притаившийся за углом»[51].

Иногда этими чудовищами были дети из его же района, которые издевались и угрожали маленькому Джорджу-младшему: прижимали его к земле, стаскивали ботинки и кидали их на газон под разбрызгиватели. Джордж даже не пытался сопротивляться, так что его сестре Венди приходилось прогонять задир и лезть за промокшими ботинками[52].

Поэтому понятно, что невысокий Лукас на протяжении значительной части жизни искал кого-то на роль старшего брата, кто был бы его наставником и защитником. Одним из первых таких наставников стал жених Энн, самой старшей сестры Джорджа; Лукас был безусловно предан ему. «Это один из путей обучения, – признавал Лукас позже. – Вы прилепляетесь к кому-нибудь, кто старше и мудрее вас, изучаете все, чему он может научить, а затем двигаетесь к собственным свершениям». Когда молодого человека убили на Корейской войне, Лукас впал в депрессию. Неудивительно, что он всегда оглядывался на свое детство с несколько смешанными чувствами. Это было «обычное, сложное, депрессивное детство, переполненное страхами и тревогами по любому поводу, – говорил Лукас. – Но в целом мне оно нравилось. Было не так уж плохо»[53].

Так же противоречиво он отзывался и о Модесто. Многие годы в его разговорах о родном городе проскальзывало легкое смущение. Прошли годы, прежде чем он с гордостью признал себя сыном Модесто – фильм «Американские граффити» практически превратил город в памятник. Но первые несколько десятилетий жизни Лукас стеснялся своей родины. Когда его спрашивали, откуда он родом, Лукас расплывчато отвечал: «из Калифорнии». Если его продолжали донимать, он признавался, что родом «из Северной Калифорнии», иногда более точно говорил «к югу от Сан-Франциско» и только потом, наконец, бормотал: «Модесто»[54]. Тем не менее он признавал очарование родного города. «Модесто будто сошел с картин Нормана Роквелла [55], с обложки журнала “Бойз Лайф”… Субботними днями там сгребали листья и жгли костры, – описывал Лукас позднее. – В общем,

классическая Америка».

А для мальчика, который рос в пятидесятые годы, классическая Америка предполагала посещение воскресной школы – эту обязанность Лукас быстро возненавидел. «Достаточно повзрослев, лет в двенадцать или тринадцать, я начал бунтовать против этого»[56][57]. Кстати, уже в детстве у Лукаса были сложные отношения с Богом. В шесть лет, в том возрасте, когда для большинства детей Бог – это бородатый мужчина на небесах, Лукас пережил «очень глубокий» мистический опыт, который повлиял на его представления о духовности в дальнейшей жизни и работе. «Все вертелось вокруг Бога», – вспоминал Лукас. Он спрашивал себя: «Что такое Бог?» И не только об этом, еще: «Что такое реальность? Что это?» «Как будто идешь по дороге и внезапно останавливаешься: так, секундочку… Что такое мир? Кто мы? Кто я? Какое у меня место в мире, что вообще здесь происходит?»[58] Лукас раздумывал над этими вопросами много лет, исследовал их и через создание Силы в «Звездных войнах» попытался дать на них ответы.

«У меня сильные чувства к Богу и природе жизни, но я не принадлежу к какому-то конкретному вероисповеданию», – говорил Лукас позднее[59]. Хотя Лукаса вырастили в среде методистов, его больше завораживали службы в немецкой лютеранской церкви, к которой принадлежала Тилл; там прихожане все еще носили чепчики и шляпы с широкими полями и говорили громким благоговейным тоном. Лукаса впечатляла выверенность их ритуалов, которые больше походили на сложную хорошо написанную пьесу, где все точно знают свои роли. «Такие церемонии дают людям нечто весьма важное», – признавал Лукас[60]. Он всегда проявлял «любопытство – теоретическое – к хорошо организованной религии», а его взгляды на Бога продолжали меняться со временем[61]. В конце концов он описал свою веру, как слияние методизма и буддизма. («Это округ Марин, – сказал он в 2002-м, подразумевая, что область известна своими левыми политическими взглядами. – Мы *все* тут буддисты»[62].) Но в ранний период жизни он оставался верующим, пусть и разочарованным, методистом. Джордж Лукас-старший не допустил бы иного.

Воскресная школа была ужасна, но обычная – еще страшнее. Лукас вспоминал, как был напуган в первый день занятий в начальной школе имени Джона Мьюра [63]. По его словам, он испытал «ощущение всеобъемлющей паники». И позже ситуация не улучшилась. «Я никогда не учился особенно хорошо, поэтому и не испытывал энтузиазма по поводу школы». Вначале казалось, что он подает надежды. «Он хорошо справлялся, был смышленым

мальчиком, – рассказывала Дороти Эллиот, его учительница во втором классе. – [Но]… тихим, как мышка. Никогда не заговаривал первым»[64][65]. По мнению Лукаса, в школе просто не было достойных тем для разговора. «Главная проблема заключалась в том, что мне всегда хотелось узнавать не то, чему учили, – говорил он. – Мне было *скучно*»[66]. Ему нравились уроки рисования, и в третьем классе он с увлечением участвовал в спектакле – сыграл одну из ролей третьего плана. Но Лукас ненавидел математику, делал ужасные орфографические ошибки, а написание сочинений всегда было для него медленным и болезненным процессом. Даже в старшей школе приходилось полагаться на сестру Венди: она хоть и младше его на три года, но читала его задания и выискивала ошибки.

У Лукаса не ладилось с правописанием и сочинениями, но он обожал читать. Возможно, любовь к чтению ему привила мать, которая проводила долгие часы с книгой, восстанавливаясь после болезней в больничных палатах и дома. В детстве она часто читала ему сказки братьев Гримм, но когда Лукас стал сам выбирать книги, его вкусы начали тяготеть к приключенческим историям в духе «Похищенного», «Острова сокровищ» и «Швейцарской семьи Робинзонов». Еще он собрал огромную коллекцию книг из серии «Лэндмарк», в которой выходили биографии и книги по истории, написанные специально для юных читателей. «Я пристрастился [к ним], – вспоминал Лукас. – Эти книги подарили мне любовь к истории на всю жизнь… Ребенком я провел много времени, пытаясь соотнести прошлое с настоящим»[67].

Позднее Лукас признался: «Я не то чтобы много читал»[68]. Но это не вполне верно. Помимо книг из серии «Лэндмарк», он коллекционировал и жадно поглощал еще кое-что – комиксы. «И я никогда этого не стыдился», – говорил он[69]. Комиксы он полюбил как раз в то время, когда прилавки от них буквально ломились: почти в любом вообразимом жанре – от романтики и вестернов до детективов и ужасов, супергероев и научной фантастики. Джон Пламмер, чей отец дружил с продавцом местного газетного киоска, каждую неделю приносил домой целые охапки комиксов – их обложки были сорваны, а они сами помечены как непроданные. «Джордж часто подолгу сидел у меня на крыльце и читал их», – вспоминал Пламмер[70]. Даже когда Пламмера звали домой на ужин, Джордж оставался на крыльце один, склонившись над стопкой.

Джордж и его сестра Венди решили скидываться со своих карманных денег и покупать собственные комиксы, по десять штук за доллар, и вскоре коллекция стала такой большой, что

отец построил для нее отдельный сарай на заднем дворе. Джордж и Венди расстилали одеяла на полу и просиживали там часами, листая комиксы[71]. Неудивительно, что Лукаса так привлекал именно этот вид чтения; учитывая проблемы с правописанием и сочинениями, его стиль усвоения знаний, очевидно, был скорее визуальный, чем вербальный. Комиксы «рассказывают историю через иллюстрации»[72], – сказал он позже, вспоминая, что именно из комиксов впервые узнал «странные факты» и экзотические слова вроде «скон [73]». В лучших картинах Лукаса стиль повествования подражает красочности и бойкой стремительности комиксов: слова и изображения работают на то, чтобы вывести на первый план действие при минимуме реплик или монологов.

Возможно, это предсказуемо, но Лукас предпочитал научно-фантастические комиксы историям про супергероев. «Мне нравились приключения в открытом космосе», – признавался он[74][75]. Хотя Лукас был без ума от великолепных рисунков Уолли Вуда [76] и научно-фантастических историй с закрученным сюжетом из невероятно популярной серии «Странная наука» от «ЕС Комикс», больше всего он любил колоритного межгалактического полицейского Томми Туморроу от «ДС», история которого регулярно появлялась на последних страницах комиксов про Супермена. Пламмер разделял увлечение друга. «Так появились… ценности, которые были для нас невероятно важны, – рассказывал Пламмер. – Мир комиксов четко делится на хороших и плохих. Думаю, это сильно повлияло на Джорджа».

Если попросить Лукаса назвать любимого персонажа, то этого героя вы не найдете на страницах научно-фантастических комиксов. Им был Скрудж МакДак, известный во всем мире богач-скупердяй и дядя Дональда Дака, главный герой серии комиксов «Дядя Скрудж Уолта Диснея», выпуски которой ежемесячно выпускало издательство «Делл». Истории про дядю Скруджа, написанные и нарисованные Карлом Барксом, были умными, смешными и действительно нетривиальными; Баркс отправлял Скруджа и других очень жизненных и ярких персонажей в путешествия на южноамериканские золотые прииски, на вершины дальневосточных гор, в глубины океана, назад во времени или в открытый космос.

Лукас любил эту серию – частичка дяди Скруджа и его стремительных приключений на разных континентах вольется позже в ДНК Индианы Джонса – и был зачарован не только похождениями Скруджа, но и изобретательностью рисованного капиталиста. Девиз Скруджа – «работай умом, а не мускулами», и в историях о нем часто встречаются хитроумные схемы, которые

обычно приносят ему еще больше денег и успеха. Да, в мире Скруджа упорная работа дает результаты, но их же приносит и смекалка, и желание делать что-то таким способом, о котором раньше никто даже не задумывался. Этика Скруджа отражает взгляды писателя и художника Карла Баркса, который проповедовал «честь, честность и стремление дать поверить в их собственные идеи» и выступал против попыток «втиснуть всех в один шаблон»[77][78].

Лукаса это захватывало и вдохновляло. «Для меня дядюшка Скрудж… это идеальное воплощение американского духа, – замечал он позднее. – Просто удивительно: в нем сконцентрирована самая суть Америки»[79]. Уроки, преподанные Скруджем, в определенной степени повлияли на то, каким художником и бизнесменом Лукас стал: цельным и мотивированным, твердо верящим в свое собственное видение и непреклонно следующим ему и в то же время хранящим долю ностальгии по лучшим временам, которых могло и не быть. Годы спустя, когда Лукас только начинал сколачивать состояние, которое могло бы посоперничать с богатством самого Скруджа, одним из первых экспонатов его художественной коллекции стал оригинал страницы комикса Карла Баркса «Дядя Скрудж» – скромная дань почтения своему рисованному предшественнику.

Кроме Карла Баркса, Лукас обожал еще одного художника, который точно так же «рассказывал историю через иллюстрации», хоть и в немного другом формате. Лукас при первой возможности разыскивал новые номера журнала «Сатердей Ивнинг пост», только чтобы рассмотреть великолепно нарисованные фотореалистичные обложки иллюстратора Нормана Роквелла. Работы Роквелла для «Пост» были намеренно сентиментальными: на них мальчики и девочки радостно купались, катались на коньках, убирали листья, играли в мяч, лазали по деревьям, праздновали Рождество или День независимости. Даже если эти дети проказничали, их редко наказывали: вместо этого родители и другие взрослые глядели на них с добротой и пониманием. Лукас получал удовольствие от деталей на работах Роквелла: будто целый комикс умещался в одну картинку; попытки расплести целый сюжет истории, которую рассказывал Роквелл, превратились для Лукаса в своеобразную игру. «Каждая иллюстрация [показывает] либо середину, либо конец истории, и можно представить начало, даже если его там нет, – объяснял Лукас. – Можно вообразить все недостающие части… потому что одна картина рассказывает все, что нужно знать»[80].

Роквелл, как говорил Лукас, улавливал, «о чем размышляла Америка, какими были идеалы [американцев] и что таилось в их

сердцах»[81]. Не важно, что Лукас никогда не купался в глубокой речке, не видел блестящего белого снега на Рождество и едва ли умел играть в бейсбол; картины Роквелла показывали Жизнь, Какой Она Должна Быть. Лукас никогда не ностальгировал по детству, но становился очень сентиментальным, представляя по иллюстрациям Роквелла детство, которое *могло бы* быть у него. Десятилетия спустя Лукас начал коллекционировать картины Нормана Роквелла как нечто редкое и ценное – искусство, которое ему действительно близко.

В мае 1954 года Джорджу Лукасу-младшему исполнилось десять, и в то лето в доме появилось новое устройство, навсегда изменившее его жизнь, – телевизор.

Первые десять лет жизни Джордж, как и миллионы американцев в те времена, часто сидя прямо на полу, завороженно слушал радиоспектакли со сложными и очень жизненными звуковыми эффектами. «Радио всегда меня восхищало, – говорил Лукас позднее. – Я любил слушать и представлять, как бы все это выглядело вживую»[82]. Ему особенно нравились захватывающие триллеры вроде «Святая святых» и «Свистуна», а также приключения в духе «Одинокого рейнджера». «Радио сыграло значительную роль в моей жизни», – говорил он. Но все же с телевизором оно сравниться не могло[83].

Вообще-то у Джона Пламмера телевизор появился раньше. В 1949 году отец Пламмера принес домой телевизионный приемник «Чэмпион» и поставил его в гараже, а потом построил маленькие трибуны, чтобы соседи могли собираться вместе и смотреть бокс. Отец Джорджа заинтересовался, но сомневался; он решил подождать несколько лет, чтобы технология усовершенствовалась, прежде чем вкладываться в такое дорогое устройство. И хотя Джордж-младший смотрел телевизор в доме Пламмеров столько, сколько хотел, ему пришлось ждать еще пять лет, пока у него появился свой.

Однако когда телевизор купили, он не знал, что с ним делать. Проблема, как вспоминал Лукас, заключалась в том, что «смотреть там было почти нечего»[84]. Тем не менее «Модесто Би» каждый день послушно публиковала расписание телепередач, которые показывали на каналах вроде KJEO из Фресно и KOVR из Сакраменто – у обеих был слишком слабый сигнал, чтобы смотреть их в Модесто без помех. Потребовалось терпение и немного ловкости, чтобы настроить несколько каналов с сигналами посильнее: в основном KRON из Сан-Франциско и KTVU из Стоктона; но как только Лукас настроил их, он уже больше не хотел никуда переключаться. Вообще.

Как и следующие поколения детей, Лукас по субботам вставал рано, чтобы посмотреть мультфильмы, и садился прямо перед телевизором, скрестив ноги, вместе со своей кошкой Динки[85]. Телевизор работал целыми днями, крутил викторины и прогноз погоды, бейсбольные матчи и комедии; Джордж-старший аккуратно установил его на вертящуюся тумбочку, чтобы поворачивать экраном к столовой и смотреть за ужином. По вечерам включали более серьезные передачи вроде детективов про Перри Мейсона или вестерна «Есть оружие – будут путешествия», которые Лукас никогда не пропускал[86].

С особенной теплотой Лукас вспоминал передачи, которые показывали тридцатиминутными отрезками под вечер – это время телеканалы заполняли выпусками старых киносериалов[87]. Показывали вестерны и приключения в джунглях, копов и конных канадских полицейских, шпионов и космооперы – и все это получасовыми эпизодами, специально созданными для показа по телевизору. Они всегда заканчивались клиффхэнгерами [88] – это гарантировало возвращение зрителя к экрану следующим вечером. «Киносериалы были особым событием, – сказал Лукас. – Мне особенно нравилось смотреть Флэша Гордона».

Выпущенный студией «Юниверсал» в тридцатые годы сериал «Флэш Гордон», основанный на популярном комиксе Алекса Рэймонда, был сделан быстро и дешево: реквизит, декорации и костюмы позаимствовали из других фильмов ужасов и научно-фантастических лент студии. Это было безыскусное низкопробное зрелище с натяжками и перегибами, но при этом вполне искреннее; Флэш сражался с Мингом Беспощадным и по ходу спасал галактику. «Если задуматься о том, что именно я любил ребенком, то как раз сериалы, их чудной взгляд на жизнь, – говорил Лукас. – Не могу сказать, что вырос на них. Но я всегда буду их вспоминать, и не важно, что с технической точки зрения они сняты ужасно»[89][90].

Лукас принадлежал к первому поколению американцев, выросших перед телевизором – феноменом поп-культуры, который навсегда изменил то, как аудитория относится к развлечениям и воспринимает их. Телепередачи были быстрые, удобные, одноразовые: нажми кнопку «ON», покрути ручку настройки – и они тут как тут. Историю следовало рассказать всего за полчаса или максимум за час, да еще и с рекламой, которая разбивала повествование, поэтому сюжеты телепрограмм должны были разворачиваться быстро и динамично, часто в ущерб логике характеров персонажей. Нужно было удерживать внимание: чуть притормозишь действие – и зритель переключится на другой канал в поисках чего-то лучшего. Телевидение

становилось громче и быстрее, утонченность вышла из моды, или по крайней мере показывать ее стало сложнее. Это в корне изменило то, как Лукас и другие режиссеры его поколения рассказывали истории с помощью кинокамеры.

В первый раз человеку не нужно было идти за фильмами в кинотеатр; Джордж мог смотреть кино в собственной гостиной, а затем развернуть экран телевизора к столовой, чтобы не упустить и секунды. Лукас вспоминает, что смотрел «по телевизору целые прогоны вестернов, фильмов с Джоном Уэйном в главной роли, снятых Джоном Фордом [91] – еще до того, как я узнал, кто такой Джон Форд. Думаю, они сильно повлияли на то, что я люблю в фильмах».

Что касается походов в кино, они были редки. «У нас в Модесто была парочка кинотеатров. Там крутили фильмы вроде «Капли» и «Лоуренса Аравийского»[92][93]. Такое кино его не впечатляло. Даже в подростковом возрасте Лукаса больше интересовал сам кинотеатр, а не происходящее на экране. «В основном я ходил в кино… чтобы ухлестывать за девчонками», – признавался он[94]. Лукас вспоминал несколько значимых для него фильмов, которые он видел либо по телевизору, либо в кинотеатрах Модесто – «Запретная планета», «Метрополис», «Мост через реку Квай», – но по большей части фильмы просто развлекали его, а не вдохновляли.

Возможно, юный Лукас был не в восторге от фильмов, но к одному развлечению он относился особенно страстно: «Я обожал Диснейленд». Видимо, в этом с ним был солидарен Джордж Лукас-старший: он даже купил билеты на самолет в Южную Калифорнию для всей семьи, чтобы посетить день открытия парка в июле 1955 года[95]. Лукасы провели в Анахайме целую неделю, жили в отеле «Диснейленд» и выезжали в парк каждый день – позже это стало семейной традицией. Парк развлечений произвел на одиннадцатилетнего Джорджа неизгладимое впечатление своими удивительными тематическими декорациями и аттракционами. «Я бродил повсюду. Ходил на аттракционы, на автодром и на стрельбища, лазил на пароходы, отправлялся в “поездку по джунглям”, – вспоминал он. – Словом, я очутился в раю[96]».

Диснейленд пятидесятых годов разительно отличался от сегодняшнего, где во главу угла поставлены американские горки и прочие приспособления. Но никто – ни тогда, ни сейчас – не умел проектировать аттракционы так, как знаменитые воображинеры [97] Диснея. Одним из самых хитрых изобретений был «Полет в ракете на Луну»: посетителей заманивали обещанием виртуального путешествия на Луну и обратно.

Устройство было простым, но убедительным: посетители усаживались в маленьком круглом зале с огромными окнами (на самом деле экранами), вмонтированными в пол и потолок, которые производили такое впечатление, будто вы смотрите на открытое небо и Луну через окно наверху и на уменьшающуюся Землю через окно внизу, пока летите сквозь космическое пространство. Десятилетия спустя, когда у Лукаса появилась возможность создать аттракцион на тему «Звездных войн» для парков Диснея, он вдохновлялся именно «Полетом в ракете на Луну»: экраны выполняли роль окон в звездолете, а изображения на экранах были синхронизированы по новейшей технологии контроля движения, и благодаря этому посетители переживали еще более правдоподобное и волнующее ощущение путешествия сквозь космос. В те давние времена «Полет в ракете» казался необыкновенно захватывающим, и, вернувшись в Модесто, мальчик, который ненавидел писать, тут же возбужденно сел за работу и настрочил репортаж о своих приключениях в Диснейленде для новой местной газеты.

Газета называлась «Дейли Багл» («Ежедневный горн»), и тем летом Лукас помог своему другу, десятилетнему Мелвину Челлини, ее основать. Посмотрев телепередачу, в которой несколько персонажей пытались придумать название для газеты, Челлини загорелся идеей создать собственную и обратился к Лукасу, который согласился помочь. Первый выпуск Лукас и Челлини раздавали бесплатно 4 августа в своей школе, он вышел с большим заголовком на первой странице: «Мелвин Челлини выпустил новую газету и нанял известного репортера Джорджа Лукаса».

Мальчишки горели энтузиазмом, но ежедневная газета, и особенно печать ста экземпляров, требовала огромной работы. «Газета будет выходить с понедельника по пятницу, – сообщали они. – Но не в эту пятницу, потому что печатный станок сломался». Лукас, в котором уже начал пробуждаться инстинкт «делай все сам», быстро уговорил отца разрешить печатать «Горн» на станке в магазине «Моррис» и пообещал возместить затраты. Но не успело пройти и недели, как новизна затеи выдохлась. «“Дейли Багл” приостановлен, – объявили издатели своим читателям. – “Уикли Багл” (“Еженедельный горн”) будет выходить только по средам. А то новости одни и те же». И сообщили, что больше никого не нанимают: «Нам не нужны журналисты, печатники или разносчики газет. Никто пока не приобрел подписку»[98][99].

Несмотря на все трудности, детская газета попала на страницы «Модесто Би»; статью сопровождала фотография

Джорджа и Челлини, склонившихся над свежим выпуском за серьезным обсуждением своего детища. Лукас с коротким ежиком и в свободной футболке с тропическим принтом уже понимал: нужно хорошо показать себя, чтобы соответствовать роли известного репортера «Горна», – и потому лихо заложил за правое ухо остро заточенный карандаш[100].

Вскоре «Горн» закрылся. Челлини расстроился из-за потери дохода, который надеялся получать от продажи «порядка двухсот экземпляров в неделю» по центу за каждую, но Лукас даже не думал об этом. Он рассказал «Модесто Би», что участвовал в затее не ради денег. Все заработки от «Горна» он планировал вкладывать в газету, оплачивать работу разносчиков и возмещать «Л. М. Моррис» стоимость бумаги, чернил и печатных форм[101]. Лукас мог не осознавать или не ценить этого, но отец – и Скрудж МакДак – хорошо его обучили: думай нетипично, верь в себя и инвестируй в себя, если можешь. Но *всегда возвращай долги*.

Схожую деловую хватку Лукас показывал и в обращении со своими карманными деньгами. Под крышей Джорджа-старшего нужно было зарабатывать, и отец ожидал от Джорджа-младшего и его сестер выполнения работы по дому в обмен на деньги. Главной еженедельной обязанностью Джорджа-младшего была стрижка лужайки с помощью огромной ротационной газонокосилки – эта задача давалась тяжело, и вскоре он возненавидел ее. «Трава там росла жесткая, а я был маленьким ребенком», – вспоминал Лукас[102]. Но в итоге стрижкой газона он заработал достаточно денег и, заняв небольшую сумму у матери, смог купить бензомоторную газонокосилку, которая значительно облегчила его труд. Лукас сумел определить, что ему требуется для решения проблемы, а затем вложил в это решение свои собственные деньги. *Инвестируй в себя*. Отец с неохотой выразил восхищение.

Возможно, скупо выдавая детям карманные деньги с лекциями о бережливости и трудолюбии, Джордж-старший руководствовался благими намерениями. Но они с сыном никогда не понимали друг друга полностью. «Он никогда меня не слушал. Он был любимчиком матери, – говорил Джордж-старший о своем единственном сыне. – Если он хотел фотоаппарат или еще что-нибудь, он это получал. Его сложно было понять»[103]. Чем больше Джордж-старший пытался внушить сыну свои методистские ценности, тем больше сын бунтовал и разочаровывал его. «Он консервативный человек, который сам всего добился, – рассказывал Лукас позднее об отце, – с множеством предрассудков, которые меня невероятно раздражали»[104].

Напряженные отношения с сыном, должно быть, особенно разочаровывали Джорджа-старшего еще и потому, что компания, которую он надеялся ему передать, процветала. В 1956 году бизнес был на подъеме. Джордж-старший перенес магазин по новому адресу – Первая улица, 1107 – это была первая перемена места за пятьдесят лет существования компании. И открыл компанию «Лукас», ставшую единственным поставщиком новых копировальных машин в тех краях. С ростом бизнеса Джордж-старший начал подыскивать более подходящий статусу семьи роскошный дом. Коттедж на Рамона-авеню был продан, и Лукасы переехали в дом в стиле ранчо, с бассейном, расположенный на пяти гектарах, засаженных ореховыми деревьями, по адресу Сильван-роуд, 821. Новый дом Лукасов располагался всего в восьми километрах от Рамона-авеню, но по меркам Модесто и для Джорджа-младшего это было все равно что улететь на другую планету.

Позднее Лукас признавался, что переезд его «сильно расстроил»: «Я был очень привязан к тому дому [на Рамона-авеню]»[105]. И это вызвало внутренний бунт. «Он изменился, – вспоминал Джон Пламмер. – Увлекся музыкой, еще больше замкнулся в себе. Стал почти хулиганом… и, как мне кажется, связался с плохой компанией». Подобные предположения раздражали Лукаса. «Просто я общался *со всеми*, – объяснял он. – Я был мелкий и веселый. Со мной здорово было дружить, и легко заводил приятелей»[106]. Так он думал. Однако *истина* заключалась в том, что Лукас, как и миллионы подростков, открыл для себя рок-н-ролл.

Лукас учился играть на самых разных инструментах, и, хотя ни один из них его не интересовал, музыку в целом он любил. Ребенком он обожал марши Джона Филипа Сузы [107], потому что интуитивно осознавал важность таких музыкальных тем и ему очень нравилось, как волнующе отдается стуком в груди хороший громкий марш. Но его жизнь изменилась в сентябре 1956 года, когда Элвис Пресли нахально и задиристо исполнил четыре песни на «Шоу Эда Салливана». В октябре 1957-го Элвис выступал в Сан-Франциско, и Лукас был на этом концерте. Рок-н-ролл – и Элвис – остались с ним навсегда. Каждый день после школы Лукас запирался в своей новой комнате на Сильван-роуд, читал любимые комиксы, ел шоколадные батончики и пил кока-колу под пульсирующие звуки рок-н-ролла, вырывающиеся из маленького проигрывателя. За следующее десятилетие он соберет «гигантскую» коллекцию рок-н-ролльных пластинок[108][109].

В 1958-м Лукас начал учиться в старшей школе имени Томаса Дауни и, как водится, получал хорошие оценки по рисованию и

музыке, по всем же остальным предметам стремительно катился вниз. «Нет, не отстающий, скорее середнячок, – рассказывал Лукас позднее. – Получал тройки, иногда тройки с минусом. Но отличником я точно не был»[110]. Это еще мягко сказано; в конце первого года в старшей школе ему выставили двойки по естественным наукам и английскому языку. «Я все время витал в облаках, – вспоминал Лукас. – Меня не числили глупым учеником. Считали, что я могу добиться большего, но не хочу реализовывать свой потенциал. А мне было невыносимо скучно»[111].

Настоящей школой для него был собственный дом. Лукас начал заниматься фотографией и переоборудовал пустующую ванную комнату в проявочную. Он сам обучился основам и фотографировал самолеты, когда они пролетали над головой; в итоге так набил руку, что удавалось поймать в кадр свою кошку в прыжке. Но как остальные уроки уступили первенство искусству и музыке, так и занятия фотографией через некоторое время начали соперничать с новой страстью, которая почти полностью поглотила следующие шесть лет его жизни – и чуть ли не саму жизнь. «Мои подростковые годы были отданы автомобилям, – вспоминал Лукас. – С четырнадцати до двадцати лет они занимали главное место в моем мире»[112].

Сначала он увлекся мотоциклами и носился на них с головокружительной скоростью – двигатель ревет, тормоза визжат – между рядами ореховых деревьев по ранчо на Сильван-роуд. («Мне всегда нравилась скорость», – подтверждал он позднее[113].) «Автомобили ворвались в мою жизнь в пятнадцать лет, – рассказывал Лукас. – Я зависал в гараже, возился с машинами, копался в двигателях»[114]. У него получалось: ребенок, который чинил игрушечные паровозы и построил американские горки с помощью катушки телефонного провода, чувствовал себя под капотом автомобиля как рыба в воде. Вскоре Лукас захотел собственный автомобиль, и Джордж-старший, который видел, как сын лихо носится на мотоцикле по ранчо, выбрал машину, как он думал, в лучших интересах подсевшего на скорость отпрыска: маленький желтый «Фиат Бьянкина» с двухцилиндровым двигателем. «Он решил, это будет безопасно, ведь такой автомобиль не способен нормально разогнаться», – вспоминает Лукас[115]. И действительно, двигатель у нее был, как мотор от швейной машинки. «Дурацкая маленькая букашка. Что я мог с ней делать? По сути, это был мотороллер»[116].

Что он мог с ней сделать, так это разобрать на части, модифицировать и снова собрать. «И я сделал ее невероятно быстрой», – с гордостью вспоминал Лукс[117]. «Я разогнался в

нашем саду, резко развернулся и разбил ее»[118]. А потом начал все заново; отогнал автомобиль в местную автомастерскую, которая специализировалась на машинах из Европы, и там пересобрал «Фиат»: срезал крышу, опустил переднее стекло, оставив от него только тонкую полосу, добавил мощности двигателю, установил гоночный ремень и защитную дугу, отладил сцепление. Как «Тысячелетний сокол» Хана Соло, «Бьянкина» Лукаса выглядела не блестяще, но отлично выполняла самые важные функции; к тому же он самолично сделал множество специальных улучшений.

В мае 1960 года Лукасу исполнилось шестнадцать. Больше не нужно было ездить по ореховой роще и разбивать «Бьянкину»; теперь он мог по-настоящему разъезжать по улицам[119]. Школа никогда не была приоритетом, но тут он и вовсе ее забросил. «В старшей школе я уделял мало внимания урокам, – признавался он позже. – Учеба казалась мне скучной, все свободное время я возился с машиной»[120]. С тех пор, как говорил Лукас, «машины полностью поглотили мою жизнь»[121].

Оценки стремились вниз, и Лукас становился все больше похож на малолетнего преступника, каким его уже считали учителя. Стрижка «ежик» ушла в прошлое, теперь он мазал волосы бриолином и делал прическу, которую называли «утиный хвост», или зачесывал и без того волнистые волосы в сияющий калифорнийский вариант «помпадура» под названием «нарушитель». Лукас не обзавелся вредными привычками настоящих хулиганов – он не пил, а его самым большим грехом было чрезмерное увлечение шоколадными батончиками. И все же в нестираных «левайсах» и остроносых ботинках с металлическими носами он и впрямь сильно смахивал на хулигана, но, будучи невысоким, выглядел скорее хмуро, чем устрашающе. Джон Пламмер считал, что его друг просто-напросто сбился с пути и потому тусуется «с нежелательными элементами и крутыми парнями [нашего] города»[122].

Большинство «нежелательных элементов и крутых парней» в Модесто, если судить по репутации, состояли в автоклубе «Фарос». Их ночные похождения, как позже описал один из членов клуба, были незатейливыми: «девочки, пиво и тачки»[123]. В них скорее было больше бахвальства, чем угрозы, – по их собственным признаниям, никто особенно не курил и не матерился, – но выглядели они опасными и всегда находили повод схлестнуться с конкурирующими группами и автоклубами. Лукас, у которого уже вошло в привычку дружить с более сильными и взрослыми защитниками, крутился вокруг да около «Фароса», но скорее в качестве талисмана, а не полноценного

участника группы. «Если не хочешь, чтобы тебя избили до полусмерти, тусуйся с реально крутыми пацанами, и лучше, чтоб это были твои друзья», – говорил Лукас. Ребята из «Фароса» видели в Лукасе идеальную приманку, чтобы раззадорить враждебную группу, а потом привести ее прямо под чешущиеся кулаки «Фароса». «Меня отправляли вперед и ждали, пока кто-нибудь решит со мной подраться. Потом подходили и избивали пристававших, – вспоминал Лукас. – Я был наживкой и все время боялся, что меня самого побьют»[124].

Однако для Лукаса драки не были центром вселенной. Свой автомобиль означал две вещи: гонки и круизинг [125]. И Модесто с его выложенными в сетку длинными прямыми улицами идеально подходил и для того, и для другого. «[Джордж] пристрастился [к круизингу], думаю, больше, чем все остальные», – вспоминал Пламмер. Но для Лукаса круизинг был больше, чем просто увлечение: «Это был очень характерный американский ритуал ухаживания. Очень своеобразный, потому что все происходит в машине», – рассказывал он позже[126][127].

Ритуал был сложный, но всегда одинаковый: Лукас и его друзья-автомобилисты ехали по Десятой улице – «тащились по Десяточке», как они говорили, – затем поворачивали на запад и проезжали квартал до Одиннадцатой, потом ехали по ней и снова поворачивали на Десятую. Так они кружили всю ночь. Иногда останавливались у закусочной, заказывали еду и переходили из машины в машину, включив на полную Бадди Холли или Чака Берри, переговаривались через открытые окна или, если везло, устраивались на задних сиденьях, чтобы пообжиматься с девчонками. Этот ритуал поглощал почти все время Лукаса. «[Это] было главное развлечение: мы ездили кругами и гонялись за девчонками ночь напролет, – рассказывает Лукас. – Домой возвращаешься в четыре утра, спишь пару часиков и идешь в школу»[128].

Несмотря на постоянные попытки, Лукас «снимал» не то чтобы уж много девушек. «У меня никогда не было постоянной подружки, как у всех в старшей школе, – рассказывал он. – Я просто ездил кругами, цеплял девчонок и надеялся на лучшее»[129]. Он якобы потерял девственность на заднем сиденье автомобиля, но, похоже, «охота» – сам *ритуал* – ему нравилась больше, чем трофей[130]. «Круизинг похож на рыбалку, – объяснял Лукас позднее. – Но здесь ты не обязан ловить акулу. По большей части ты просто сидишь, разговариваешь, хорошо проводишь время… Иногда вытаскиваешь рыбку, но все это так… ничего особенного»[131].

А вот что его действительно интересовало, так это гонки. С

усовершенствованной «Бьянкиной» Лукас обладал мощью, с которой приходилось считаться на длинных прямых дорогах Модесто; маленький автомобиль теперь стал воплощением скорости, низкий и легкий, с водителем, который к тому времени все еще весил едва ли сорок пять килограмм. «Джордж обгонял всех, – вспоминал Пламмер с восхищением. – В этом он был и правда хорош». Лукас заводил двигатель, а потом «резко срывался с места, переключая передачи тремя движениями… Это было возбуждение от осознания, что ты очень хорош в чем-то»[132]. Неудивительно, что он стал легкой добычей для полиции Модесто. Ему выписали столько штрафов за превышение скорости, что пришлось явиться в суд и вдобавок надеть для этого ужасный *пиджак*.

Лукас погрузился в мир автомобилей. Теперь он знал, чего хочет от жизни. Гонок по пустынным улицам Модесто ему было недостаточно, он мечтал стать профессиональным гонщиком. К несчастью, по калифорнийским законам он не мог официально участвовать в гонках до двадцати одного года. Так что Лукас нарезал круги на северокалифорнийских соревнованиях по автокроссу, ведя свой маленький «Фиат» через препятствия на автомобильных стоянках или по трассам на аэродромах, обозначенных красными конусами. Он даже выиграл несколько наград и тем самым завоевал уважение среди других автолюбителей в местной мастерской.

Однако среди них был водитель классом повыше – Алан Грант из того же Модесто, на четыре года старше Джорджа. Он тоже участвовал в автокроссе и, похоже, никогда не проигрывал. Влюбленный в скорость Лукас относился к нему с огромным восхищением. «Я гонял быстрее всех, это впечатлило Джорджа, и мы стали друзьями», – рассказывал Грант[133]. В Гранте Лукас нашел еще одного кандидата на роль старшего брата, к которому можно «прилепиться». Он стал механиком у Гранта и по необходимости сменял его за рулем. Когда все склонялись над двигателем машины Гранта, Лукас мог слегка вывести из себя Гранта и остальных в мастерской. «Он постоянно тараторил… “Как насчет этого? А вот это будем делать?”, – рассказывал Грант. – Знаете, мы не относились к нему серьезно. Но он нам нравился»[134].

Гоночное сообщество дало Лукасу столь необходимую упорядоченность. Это, конечно, не школа, но сообщество было дружным, организованным и уважаемым, пусть и в среде андеграунда. Лукас вступил в недавно сформированный клуб спортивных автомобилей Ecurie AWOL – созданный лишь для того, чтобы его члены могли посещать соревнования по

автокроссу, – и занялся почтовой рассылкой клуба: писал тексты, заполнял страницы изображениями автомобилей. Тогда же он получил свою первую настоящую работу – механика в автомастерской. Он все еще выглядел как бриолинщик, но вел себя как профессиональный механик: чинил автомобили, перебирал двигатели и входил в экипаж Гранта на гонках, которые тот продолжал выигрывать почти без видимых усилий[135].

Конечно, круг его интересов не ограничивался круизингом и гонками. Автомобиль подарил Лукасу и «его собственную жизнь» – свободу исследовать мир за пределами Модесто[136]. Увиденное ему понравилось. В первую очередь – артхаусные кинотеатры, где показывали фильмы, о которых он никогда не слышал: афиши пестрели странными и чарующими названиями, такими как «Четыреста ударов» или «На последнем дыхании», и именами режиссеров, которые звучали экзотически, – Трюффо, Годар. Экзистенциальные темы, актуальность, «прыгающая» камера и самовыражение на публику – благодаря всему этому Лукас понимал, что фильмы так называемой французской «новой волны» *чувствуешь* иначе, чем те картины, которые он видел в кинотеатрах Модесто. «Я *обожал* стилистику Годара, – говорил Лукас позднее. – Его графика, чувство юмора, то, как он изображает мир, – он невероятно кинематографичен»[137]. В 1962 году Лукас еще не мог точно сформулировать свои мысли о французской «новой волне»; но он знал наверняка, что эти фильмы – не такие, как «Капля» или «Парень-золушка».

Лукас и Джон Пламмер постоянно ездили на север Калифорнии, в Беркли. Они заходили в «Каньон» – «передвижной кинотеатр», недавно основанный авангардным режиссером Брюсом Бейлли и его коллегами-единомышленниками. Там показывали андеграундные, экспериментальные и авангардные фильмы. Лукас никогда не видел ничего подобного. Изначально Бейлли устроил кинотеатр на заднем дворе своего дома в калифорнийском городе Каньон; он подавал бесплатный попкорн и вино, а проектор стоял на кухне и передавал изображение через окно на экран, раздобытый на распродаже армейского имущества. Позже в других местах фильмы проецировались просто на простыню[138]. Бейлли в основном показывал местных режиссеров, фильмы которых не могли попасть в прокат, но в его кинотеатре крутили и картины зарубежных мастеров вроде Федерико Феллини, Ингмара Бергмана и Йонаса Мекаса. Лукасу все они казались интересными, но больше всего ему нравились авангардные фильмы, «более абстрактные по природе»[139]. После кинопоказов Лукас возвращался в Модесто на своей «Бьянкине» с

головой, переполненной образами и звуками.

Его родители ничего не знали о происходящем: ни о ночных поездках «по Десяточке», ни о гонках с Аланом Грантом, ни об авторском кино в Сан-Франциско. «Просто по вечерам он куда-то уезжал», – вспоминает его сестра Венди[140]. Отца все это не интересовало – такое отношение стало уже привычным и, если оглянуться назад, скорее всего понятным. «Я был бунтарем, – говорит Лукас. – Плохо учился в школе. Отец считал, что я собираюсь стать автомехаником и ничего не достигну… Мои родители… нет, моя мать, матери никогда не ставят крест на сыновьях… но мой отец точно поставил на мне крест»[141].

Пороховая бочка напряженности между отцом и сыном взорвалась, когда Лукасу исполнилось восемнадцать. Оба знали, что фитиль зажжен и уже давно искрится. Длинные волосы, плохие оценки, ночные исчезновения – все это уже сильно раздражало отца. Но чашу терпения переполнило то, как вызывающе повел себя сын, устроившись на работу в семейном магазине. Лукас ненавидел перетаскивать огромные коробки, подметать полы, мыть туалеты. Ненавидел даже доставлять заказы на своей «Бьянкине». Поэтому он почти сразу уволился – и для отца это стало последней каплей.

Джордж-младший тоже злился. «Я ужасно рассердился [на отца] и сказал ему: “Я никогда не буду работать там, где приходится делать одно и то же снова и снова каждый день”, – но отец даже не захотел меня слушать», – вспоминает Лукас. Противостояние продолжилось. «Отец очень много работал, чтобы передать мне его [семейное дело], так что мой отказ стал для него серьезным ударом. Он думал, я уйду из дома, буду жить в мансарде и умру от голода, как какой-нибудь нищий художник»[142].

– Ты вернешься через несколько лет, – с уверенностью сказал Джордж-старший сыну.

– Я никогда не вернусь, – отрезал Лукас. – И кстати, я стану миллионером еще до тридцати![143]

Сорок лет спустя, уже став одним из самых успешных и известных бизнесменов в мире, Лукас вспоминал эту ссору с улыбкой. Какая ирония: он отчитывал собственного отца, успешного предпринимателя – причем с неожиданной решимостью. «Он хотел, чтобы я продолжил семейный бизнес, я отказался, и мы сильно повздорили, – рассказывал Лукас в 1997 году. – Я тогда сказал отцу: “Две вещи я знаю наверняка. Первая: я займусь чем-то, связанным с машинами, и второе – я никогда не буду руководить компанией”. Похоже, я ошибся»[144].

Но в то давнее время Лукас согласился лишь окончить

старшую школу, прежде чем навсегда покинуть «Л. М. Моррис» и, возможно, сам Модесто. Они с Пламмером уже планировали провести лето в Европе, например, во Франции – там они посмотрят гонки «Ле-Ман», или в Германии, где можно гнать по автобану без оглядки на скоростной режим. Затем Лукас собирался поступить в художественное училище – что вызвало еще один неодобрительный взгляд отца и очередной виток ссор – или работать механиком на полную ставку, или же стать гонщиком. Но сначала следовало окончить старшую школу имени Томаса Дауни, что по мере приближения июня и выпускного казалось все менее и менее вероятным. До окончания школы оставалось две недели, а Лукас проваливал несколько предметов; он еще не сдал три итоговые работы, хотя выпускные экзамены были уже на носу. Его могли запросто исключить за неуспеваемость.

12 июня 1962 года, в невероятно жаркий вторник, когда до выпускного оставалось всего три дня, Лукас сгрузил в «Бьянкину» огромную стопку школьных учебников и отправился в библиотеку, где собирался провести день за подготовкой к экзаменам и работой над «хвостами». Ехать туда было минут двадцать, не больше. Конечно, ему все это быстро наскучило, и в полпятого или около того Лукас залез обратно в свой маленький автомобиль и поехал домой. Без десяти пять на полном ходу он мчался по Сильван-роуд. Поравнявшись с ранчо Лукасов, он сбросил скорость и начал поворачивать влево, на грунтовую дорогу, ведущую к дому.

Лукас не увидел и не услышал «Шевроле Импала», который несся по встречной полосе с семнадцатилетним Франком Феррейрой за рулем. «Импала» влетела в маленький «Фиат» сбоку на полной скорости. «Бьянкина» перевернулась несколько раз, затем врезалась в огромное ореховое дерево; искромсанный металл намертво обвился вокруг ствола. Тщательно доработанный Лукасом двигатель вывалился из расколотого каркаса автомобиля, заливая маслом и охлаждающей жидкостью раскаленную от солнца землю Модесто[145].

2. Гики и нерды. 1962–1966

Дороти была дома. Она услышала визг тормозов и страшные звуки, с которыми переворачивалась «Бьянкина», и затем грохот удара об ореховое дерево. «Моих родителей это едва не убило, ведь это все произошло прямо у въезда, и мать все слышала, – вспоминает Кейт Лукас. – Она… вышла посмотреть, что случилось… а там ее сын»[146].

Обломки автомобиля выглядели чудовищно – фотография места аварии появилась на первой странице «Модесто Би» на следующее утро. Но в момент столкновения с деревом Лукас чудом оказался не в машине. Когда «Бьянкина» перевернулась в третий раз, гоночный ремень Лукаса – тот, что он сам так аккуратно вмонтировал, прикрепив к полу толстой металлической пластиной, – не выдержал и лопнул. Лукаса выбросило из автомобиля прямо перед столкновением, и он приземлился на грудь и живот с такой силой, что тут же потерял сознание. От удара о землю у Лукаса сломалась левая лопатка и были повреждены легкие; пульс стремительно падал, наступил травматический шок. Ранения были тяжелыми, но, если бы гоночный ремень не лопнул, Лукас остался бы калекой на всю жизнь или даже погиб внутри «Бьянкины»: машина ударилась об ореховое дерево так сильно, что оно наклонилось на сорок пять градусов, и корни вылезли наружу.

Приехала «Скорая помощь» с ревущими сиренами, и Лукаса помчали в городскую больницу Модесто, которая находилась неподалеку. По пути цвет лица Лукаса сменился с бледного на синий, и его начало рвать кровью. Открытый порез на лбу кровоточил, заливая кровью лицо и окрашивая воротник рубашки. Выглядело это страшно. В больнице Лукаса немедленно осмотрел главный диагност, доктор Пол Карлсен, чтобы оценить масштабы повреждений. К удивлению врача, состояние Лукаса оказалось лучше, чем подозревали на первый взгляд. Обследование не выявило никаких внутренних кровоизлияний, кроме кровотечения из ушибленных легких. И за исключением нескольких мелких переломов все было в порядке.

Лукас очнулся спустя несколько часов на больничной койке с кислородной трубкой в носу. Еще несколько трубок тянулись к катетеру в его руке – через них ему делали переливание крови. Мать, едва не лишившаяся чувств при виде его ран, стояла возле постели вместе с сестрой Венди. Лукас смог только вымолвить дрожащим голосом: «Мам, я что-то натворил?» Дороти Лукас разрыдалась[147].

Разбитый «Фиат» Лукаса погрузили на эвакуатор и отправили на утилизацию. «Большинство ребят в школе подумали, что я умер, – рассказывал Лукас позднее. – От моей машины остался раскуроченный каркас, и его увозили по главной улице, где я обычно ездил… Все решили, что я погиб»[148]. Учителя из старшей школы сжалились над ним, считая, что молодой человек не выживет. «Все, кто собирался меня завалить, выставили удовлетворительные оценки. В общем, аттестат я получил только потому, что все думали, будто я все равно умру недели через три»[149].

Следующие четыре месяца Лукас в основном провел в постели, восстанавливаясь после травм. Он много размышлял – об аварии, о жизни, о вселенной и своем месте в ней. Он понимал, что его спасла поломка того самого гоночного ремня, который он установил для своей же защиты. «Самое главное, я осознал, что наши жизни висят на тонкой ниточке, – рассказывал Лукас, – и мне страшно захотелось сделать со своей жизнью что-нибудь стоящее». Это напоминало экзистенциальный кризис, который он переживал в шесть лет – «Кто я? Какое место у меня в этом мире? Что происходит вокруг нас?» – но теперь казалось, что он на пути к ответам на эти вопросы. «Я попал в аварию, которую по идее невозможно пережить, – вспоминал он. – Так что я говорил себе: “Что ж, я здесь, и теперь каждый мой день – дополнительный день. Мне дали дополнительный день, и я должен использовать его по максимуму. А завтра у меня будет уже *два* дополнительных дня…” А как еще рассуждать в такой ситуации? Ты получил подарок. Каждый новый день – подарок. И надо извлечь из него максимум»[150]. Это было «почти как начать жизнь заново»[151].

Вопрос о том, что же делать с этой новой жизнью, нельзя было воспринимать легкомысленно. О карьере гонщика скорее всего следовало забыть. «До первой аварии ты совершенно не чувствуешь опасности, не понимаешь, насколько близок к краю, – объясняет Лукас. – Но как только ступаешь за край и видишь, что же там, на другой стороне, твой взгляд на происходящее меняется… Ты осознаешь, каким может быть будущее [в автоспорте] – скорей всего карьеру ты закончишь гибелью. И я решил: наверное, это все же не для меня»[152]. Лукас всю жизнь любил автомобили, но гонки остались в прошлом. «Мне нужно было понять, чем еще заняться, – сказал он, – если не оставаться автомехаником»[153].

Осенью 1962 года молодой человек, раньше никогда не увлекавшийся учебой, решил заняться образованием и поступил в двухгодичный колледж в Модесто: «Правда, туда было очень

легко попасть»[154]. Со своим новым взглядом на жизнь он поклялся «упорно работать в колледже» – этот выбор слов его отец скорее всего одобрил, даже если и считал, что сын зря тратит время на художественные и гуманитарные предметы[155]. Теперь, когда Лукас сам управлял своим образованием и больше не подчинялся требованиям государственной школьной системы Калифорнии, он смог выбрать предметы, которые действительно его интересовали: социологию, антропологию, психологию. «Такого нет в старшей школе», – говорил Лукас[156]. «Эти вещи меня действительно интересовали и вдохновляли. И все же, мне было очень сложно без необходимой базы. Я даже не умел писать без ошибок»[157].

Первый раз в жизни Лукас испытывал подлинный интерес к учебе. Джон Пламмер тут же заметил перемену в своем друге: «Сразу было видно, что теперь он серьезный студент и эти предметы [социология и антропология] правда что-то значат для него»[158]. Лукас вкладывал много сил в учебу и гордился этим. «Я занимался тем, что меня на самом деле волновало, и вся ситуация с оценками резко переменилась. Я всегда считал себя ужасным учеником, а тут оказалось, что я замечательный»[159]. «Замечательный», пожалуй, лишь относительно; хотя он получил отличную оценку за астрономию и хорошие за риторику, социологию и историю искусств, среди его оценок преобладали тройки. Но, учитывая все обстоятельства, это была значительная перемена.

Лукас получил диплом кандидата в бакалавры гуманитарных наук в двухгодичном колледже Модесто 9 июня 1964 года. Хотя антропология была основным его занятием в последние два года, он стал серьезнее относиться к иллюстрации и фотографии и твердо намеревался поступить в художественное училище, в идеале – в Центр искусств-Колледж дизайна в Пасадене. Увы, ни один человек не поддержал этих планов. Джордж Лукас-старший совершенно ясно дал понять, что в семье Лукасов художников не будет, особенно за его счет. «Ни в коем случае, – категорически заявил он сыну. – Я не буду это оплачивать. Если хочешь, плати сам. Художником ты никогда не заработаешь на жизнь»[160].

Лукас видел, что отец со всей мощью своей чековой книжки обыграл его. «Наверное, он понимал, что, по сути, я ленивый человек, и потому [мой отец] знал, что я не стану поступать в художественное училище, если мне придется платить за него самому»[161]. Оказавшись в ловушке, Лукас решил подать документы в Университет штата Калифорния в Сан-Франциско – обучение там было бесплатным, как и в большинстве государственных университетов в то время, – чтобы получить

магистерскую степень в антропологии, академической специальности, к которой он испытывал настоящую страсть. По крайней мере этот план отец встретил с одобрением, а оценки Лукаса в колледже были достаточно хороши для поступления. Казалось, его путь предопределен… но почти сразу же оказалось, что это не так.

Отчасти виноват в этом был Джон Пламмер. Тем летом он решил поступить на факультет бизнеса Южно-Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (University of Southern California, USC) и подбил Лукаса ехать в Стоктон, чтобы тот составил ему компанию на вступительных экзаменах. Лукас нахмурился: «Что я там буду делать?» Тот объяснил, что в USC есть киношкола, и, по его мнению, кино достаточно близко к фотографии, чтобы заинтересовать Лукаса[162]. Лукаса *действительно* интересовало кино; *кинематография* казалась чем-то более серьезным, чем *художественное училище*, отец мог бы ее одобрить. «Так что мы поехали в Стоктон и сдали… вступительные экзамены. И я подал документы», – сказал Лукас. Пламмер убеждал его, что вступительные экзамены очень легкие, а обучение в киношколе еще легче, но Лукас не был в этом так уверен. «Я не думал, что меня примут… мои оценки значительно улучшились в колледже, и все же мне казалось, что они недостаточно хороши»[163].

В то лето Лукас купил серебристый «Камаро», готовясь к осеннему переезду; правда, он пока не знал, куда отправится – в Сан-Франциско или Лос-Анджелес. Он, конечно, поклялся бросить гонки, но это не значило, что он совсем отрекся от автомобилей. Время от времени он все еще тусовался с Аланом Грантом, болтаясь без дела в мастерской или помогая готовить машину к гонкам[164]. Но к тому времени Лукас с бóльшим удовольствием фотографировал гонки или – что еще лучше – снимал проносящиеся машины и их водителей на маленькую восьмимиллиметровую камеру, которую подарил ему отец. Пока Лукас носился за Грантом, его представили другому поклоннику гонок, который хорошо знал, как обращаться с кинокамерой, – оператору Хаскеллу Уэкслеру.

Сорокадвухлетний Уэкслер недавно завершил съемки политической драмы с Генри Фондой в главной роли – «Самый достойный» – и готовил новый остросоциальный документальный фильм «Автобус» к выходу в 1965 году. Между съемками Уэкслер руководил собственной гоночной командой. На пит-стопе кто-то из команды подвел к нему Лукаса. За разговорами об автомобилях и операторской работе Лукас и Уэкслер быстро сдружились – тот стал еще одним олицетворением старшего брата, к которому можно «прилепиться», чтобы получить знания.

Лукас упомянул, что недавно подал документы в USC и нервничает из-за своих перспектив. Уэкслер пообещал, что позвонит другу из университета и попросит обратить внимание на паренька из Модесто. «Я почувствовал в этом парне жгучее желание исследовать уникальную визуальную графику, кинематографические штуки», – говорил Уэкслер позднее[165].

Вскоре после этого Лукас узнал, что его приняли в USC. Позднее говорили, будто Уэкслер задействовал свои связи, чтобы Лукаса приняли в университет, но на самом деле это было случайное совпадение. Даже сам Уэкслер рассказывал позже, что всего лишь «вдохновил [Лукаса] на поступление в киношколу»[166]. Лукас, к своему большому удивлению, сдал вступительные экзамены и поступил в университет самостоятельно. Но он помнил слова Уэкслера и поблагодарил его за поддержку.

Решение поступить в USC одобрил и Джордж-старший. Университет с прочной репутацией, и, даже если он слишком либеральный, это все же *частное* образовательное учреждение. Кстати, как и любой частный университет, USC был не бесплатным, но отец Лукаса согласился оплатить обучение, литературу и прочие сборы и даже высылать деньги на ежемесячные расходы – при условии, что Лукас будет воспринимать учебу серьезно и относиться к ней как к работе. Он ясно дал понять сыну, что провал будет означать возвращение в Модесто и магазин. Отец так надеялся преподать сыну жизненный урок, что едва обратил внимание на название программы обучения. Этого как раз и ожидал Лукас. «Я не должен был стать магистром искусств, это точно бы расстроило отца, но кинематография звучала не совсем понятно, – рассказывал Лукас. – Он не знал, что это такое, и ему было все равно, главное, что я не на отделении искусств»[167]. Ему повезло, что отец не вчитывался в описание киношколы: Лукас собирался учиться на Отделении кинематографии Школы сценических искусств USC[168].

В середине шестидесятых годов в США было немного киношкол. Три лучшие находились в USC, в Нью-Йоркском университете на Манхэттене и в ближайшем конкуренте USC, UCLA [169]. Программа киношколы USC была старейшей и самой широкомасштабной в стране: Академия кинематографических искусств и наук разработала ее в 1929 году, и среди изначального преподавательского состава были такие великие голливудцы, как актер Дуглас Фэрбенкс и продюсер Ирвинг Тальберг. В USC серьезно подходили к составлению учебной программы и принимали новые медиа без предрассудков – курсы по

телевидению университет ввел уже в 1947 году, а к концу пятидесятых USC единственный в стране предлагал докторат по киноведению. Особенно высоко это направление ценили за выпускаемые им образовательные и документальные фильмы. В 1956 году преподаватель кинематографии Уилбер Т. Блуме даже получил премию «Оскар» за лучший игровой короткометражный фильм, «Лицо Линкольна». Не вполне понимая, что происходит, Лукас сделал хороший выбор. Но даже больше, чем преподаватели, Лукаса увлекли знакомства с другими студентами и постоянный доступ к кинооборудованию.

В середине лета Лукас сложил вещи в «Камаро» и отправился в Лос-Анджелес, где остановился у Джона Пламмера, который снимал квартиру в Малибу. До осени и начала учебы Лукас планировал поработать в пляжных ресторанах, рисуя портреты девушек – если повезет, за деньги, а если повезет еще больше – чтобы познакомиться с кем-то поближе. И одновременно он собирался искать летнюю подработку в киноиндустрии. Его ждало разочарование: в какую дверь на бульваре Вентура он ни стучался, ее тут же захлопывали перед носом. Вся киноиндустрия состояла из так или иначе связанных друг с другом людей, старых приятелей со своей внутренней «кухней», закрытой от тех, у кого нет связей, друзей или контактов в отрасли. «Я приходил ко всем, говорил, что ищу работу и готов делать, что угодно, – вспоминает Лукас. – Безрезультатно»[170][171].

Еще больше расстраивало, что у Лукаса *был* контакт в киноиндустрии – Хаскелл Уэкслер. Маститый оператор, которому Лукас уже нравился после мимолетного знакомства, разрешил ему тем летом приходить в свою собственную коммерческую кинокомпанию, «Дав Филмз», чтобы посмотреть, как снимают кино. Но даже Уэкслер не мог взять Лукаса на работу, пока тот не вступит в профсоюз. Лукас запротестовал: ему никогда не нравилось куда-то вступать, а антипатию к профсоюзам он унаследовал от консервативного отца. Это был еще один урок, который он не скоро забыл: чтобы проникнуть в машину киноиндустрии, нужно стать винтиком в ее системе. А Лукасу не нравилась система – или сама машина, раз на то пошло. «Я был против этого в основном из-за моей первой безрезультатной попытки устроиться на работу у Хаскелла, – сказал Лукас в 1971 году, все еще болезненно переживая отказ. – Меня просто не пустили… Мне это казалось невероятно несправедливым»[172].

Когда же дело дошло до учебы, оказалось, что обучение в киношколе тоже не открывает путь в систему. «В те времена ни один выпускник киношколы в Штатах не работал в

киноиндустрии, – говорит Лукас. – Обучение в киношколе было неразумным поступком, потому что после нее вы бы ни за что не нашли работу. Туда поступали только люди, которые любили кино. Так что у нас было целое андеграундное движение преданных киноумников, которые не обладали никаким влиянием. Насколько мы знали, киностудии даже не подозревали о нашем существовании»[173]. Скорее всего это правда: в то время степень в кинематографии ничего не значила для студий. Получить работу было тяжело, а получить работу на съемках художественного фильма – почти невозможно. Большинство студентов рассчитывали, что после университета будут работать над документальными и техническими фильмами или рекламой – и только в том случае, если вообще останутся в кино. Даже самый известный выпускник USC того времени, режиссер Ирвин Кершнер, которому тогда было сорок два года, выцарапал и выгрыз свой путь от документальных фильмов по госзаказу до телевидения, и лишь потом получил шанс поработать на халтурщика Роджера Кормана, сняв фильм «Засада на улице наркоты» в 1958 году. И наконец перешел к достойным картинам, выпустив в 1963-м «Лицо в дожде». Это очень долгая дорога к успеху. Однокурсник Лукаса, Уолтер Мерч, оскароносный монтажер и звукорежиссер, вспоминал, как ему напрямую разложили расстановку сил в первый же день учебы: «Наш преподаватель первым делом сказал: “Уходите прямо сейчас. Тут нет будущего. Никто из вас не получит работу. Не тратьте время зря”»[174].

Лукас тоже выслушивал такие жалобы и ворчание. «Но меня они не задевали, – рассказывал он. – Я поставил себе цель окончить киношколу и просто сосредоточился на учебе… Я не знал, что буду делать потом». Но он знал, что «все считали меня глупцом»[175]. Отец Лукаса, несмотря на молчаливое одобрение, волновался, что тот никогда не сможет найти настоящую работу, и дома в Модесто держал открытыми двери «Лукас Компани» для блудного сына. Лукаса дразнили даже ребята из боксов на гоночной трассе. «Я перенес много унижений, – говорил Лукас, – лихачам создание фильмов казалось тупой идеей»[176].

Лукас начал учиться на первом курсе киношколы осенью 1964 года. Если он ожидал, что найдет в кампусе хотя бы толику голливудского шика, он, безусловно, был разочарован. Несмотря на долгое существование в составе USC, киношкола, казалось, была оттеснена на окраины университетского кампуса, как будто о помещении для нее вспомнили в последний момент: пройти к ней можно было только через вычурные Испанские ворота, а корпуса ютились между основным кампусом и женским

общежитием. Бросалась в глаза и бедность самих зданий с аудиториями: это были сборные ангары из гофрированного железа и деревянные домики, выстроенные из материалов, оставшихся от армейских бараков Первой мировой войны. В некоторой степени, как говорил один из деканов киношколы USC, корпуса «выглядели, как павильоны киностудий. Там чувствовался их дух – со всеми этими узкими коридорами, крыльями и пристройками. Отделение истории здесь, отделение монтажа там, павильон звукозаписи за углом и так далее». Но дух киностудии необязательно придавал помещениям привлекательности. Стивен Спилберг, который учился в Университете штата Калифорния в Лонг-Бич, в сорока километрах от USC, заметил, что киношкола полностью лишена очарования. «Киногетто, – сказал Спилберг с содроганием, – киноэквивалент съемной квартиры в Южном Бронксе»[177].

И все же что-то в разношерстном полузаброшенном облике школы порождало чувство товарищества, общности среди студентов, большинство которых, как говорил Лукас, «были гиками и нердами нашей эпохи»[178]. Многие впервые оказались в компании единомышленников, нашли место, где можно поговорить о своих интересах – о кино – без хихикающих и закатывающих глаза «крутых пацанов». Помещения могли быть полуразрушенными, но это были *их* помещения, заполненные громким гремящим оборудованием – камерами, проекторами, монтажными аппаратами, – необходимым для претворения в жизнь их идей. Над входом одного из кабинетов кто-то написал «Здесь заканчивается реальность», и в творческом смысле это определенно было правдой; но для многих с поступлением в киношколу реальность наконец-то *началась*. Лукас, например, понял, что нашел себя. «До этого я метался, – вспоминал он. – А когда наконец-то открыл для себя кино, я безумно в него влюбился. Я ел его и спал с ним, был с ним двадцать четыре часа в сутки. Пути назад не было»[179].

То же самое можно сказать и о многих однокурсниках Лукаса, которые нашли в себе похожее призвание. Кстати, середина шестидесятых – начало семидесятых годов – выдающийся период для главных американских киношкол: в этот узкий промежуток времени появились одни из самых крепких и плодовитых режиссеров, монтажеров, сценаристов, продюсеров и других мастеров. Школы в Нью-Йорке выпускали художников с более смелым, жестким подходом к кино вроде Мартина Скорсезе и Оливера Стоуна из Нью-Йоркского университета или Брайана Де Пальмы из Колумбийского университета. В Калифорнии многогранный Фрэнсис Форд Коппола медленно продирался

через учебу в UCLA, параллельно сочиняя сценарии, занимаясь режиссурой малобюджетных фильмов ужасов Роджера Кормана. Стивен Спилберг в это же время учился в Лонг-Бич, пытаясь экспромтом создать собственные кинопроекты, и в итоге покинул университет в 1968 году, хотя должен был вот-вот получить степень. Но именно USC выпускал один выдающийся курс за другим на протяжении десятилетия.

«Я зову его “курсом, на который упали звезды”», – говорил однокурсник Лукаса, Джон Милиус по ассоциации с выпуском военной академии в Вест-Пойнте 1915 года, из которого, как известно, вышло необычно много генералов и даже один президент США[180]. В USC Лукас принадлежал к группе крайне увлеченных и талантливых молодых кинематографистов, друзей, которые оказали значительное влияние на кино и культуру – и если их правда можно сравнить со знаменитыми выпускниками Вест-Пойнта, то Лукас тут же займет место президента, как самый богатый и успешный режиссер из группы, окруженный когортой одаренных и умных оскароносных генералов. Это сборище в итоге окрестит себя «Грязной дюжиной» – по фильму 1967 года о разношерстной и отчаянной группе американских солдат, крушивших нацистов. Но Лукас обычно называл своих друзей «мафия USC»[181]. В итоге это описание больше им подошло: в течение последующих пятидесяти лет они постоянно нанимали и увольняли друг друга, объединяя усилия на бесчисленных проектах, и таким образом создали нечто вроде собственной «системы».

«Джордж завел нескольких друзей в USC и решил, что этого хватит на всю оставшуюся жизнь», – говорил Уиллард Хайк. Он сам стал одним из этих друзей, а также сценаристом в таких фильмах Лукаса, как «Американские граффити» и «Индиана Джонс и Храм судьбы»[182]. Среди них был и Рэндал Клайзер, красивый парень из Датч Кантри, Пенсильвания, который частично оплачивал свое обучение, подрабатывая моделью для рекламы в прессе и билбордов по всей Южной Калифорнии. После выпуска он начал снимать телесериалы «Доктор Маркус Уэлби» и «Старски и Хатч», а затем ворвался в кино в 1978 году в качестве режиссера самого успешного киномюзикла за всю историю – «Бриолин».

А еще там был Джон Милиус, который тоже стал другом Лукаса на всю жизнь, один из самых ярких студентов USC. Уже в двадцать лет Милиус был колоссальной личностью, яркий, с накачанной грудью, такой же преданный серфингу, как Лукас когда-то круизингу. Поклонник метких стрелков и самураев, Милиус жил в бомбоубежище, одевался как кубинский партизан и

после окончания киношколы планировал стать морским пехотинцем и славно погибнуть во Вьетнаме. Хроническая астма уберегла его от призыва, от морской пехоты и от Вьетнама; вместо этого он стал сценаристом или режиссером одного сильного фильма за другим – от «Апокалипсиса сегодня» и «Грязного Гарри» до «Конана-варвара» и «Красного рассвета».

Чуть старше Лукаса был Уолтер Мерч, который перевелся в киношколу USC из Университета Джона Хопкинса вместе с однокурсниками Калебом Дешанелем и Мэттью Роббинсом. Мерч был энергичный, шутливый; звуки завораживали его еще в детстве: он вывешивал микрофон в окна, бил по металлическим скульптурам, а потом резал и склеивал пленку, чтобы создавать свое уникальное звучание. Позднее он, по сути, изобрел заново искусство озвучивания кино и получил «Оскар» за работу над «Апокалипсисом сегодня» и «Английским пациентом». Дешанель был номинирован на Премию Академии пять раз за операторскую работу, а Роббинс писал сценарии и снял больше десятка фильмов, в том числе «Убийца дракона» и «Батарейки не прилагаются».

Первая встреча Мерча с Лукасом оказалась нелицеприятной. Мерч занимался фотографиями в проявочной, и тут в комнату вошел Лукас, взглянул на него и буднично сказал: «Ты все делаешь неправильно». Мерч прогнал его в грубых выражениях, но подивился наглости молодого человека. «[Это] было очень в характере Джорджа в то время, – рассказывал Мерч с усмешкой. – Если он знал, как нужно что-то делать, то хотел, чтобы все знали, что он это знает»[183]. Это стало началом дружбы на всю жизнь.

Несмотря на грубоватый стиль знакомства, Лукас и остальные студенты стали сплоченной группой, все примерно одного возраста и с одинаковой страстью к кино. С самого начала они с готовностью помогали друг другу – выручали с монтажом, съемками, участвовали в массовке или просто переносили оборудование – независимо от того, в каком жанре или на какую тему снимался фильм. А их интересы очень отличались. Лукасу нравились сложные для понимания авторские фильмы, которые он видел в кинотеатре «Каньон», Мерч обожал фильмы французской «новой волны», а еще один однокурсник, Дон Глат, был без ума от супергероев и монстров. «Я собирался снимать абсолютно абстрактные картины, но участвовал в съемках фильмов самых разных стилей, – говорил Лукас. – И самое замечательное, что у нас в школе были киношники, которые интересовались и комиксами, и Годаром, и Джоном Фордом, и созданием рекламы и фильмов о серфинге. Мы все отлично уживались»[184]. Как сказал Калеб Дешанель: «Было чувство,

будто мы часть какой-то избранной группы людей, которые обязательно будут снимать фильмы»[185].

Еще у них было чувство, что они лучше, чем их ближайшие конкуренты в UCLA, – это беззлобное соперничество продолжается и по сей день. Считалось, объяснил выпускник UCLA Фрэнсис Форд Коппола, что USC выпускает режиссеров документалок, кинематографистов, более искушенных в технической стороне создания фильмов, а студенты UCLA лучше справляются со съемками мейнстримного «игрового кино»[186]. Это, фыркал Уолтер Мерч в притворном презрении, полная ерунда: «Мы все друг друга знали. UCLA обвиняли нас в том, что мы бездушно продались технологиям, а мы называли их обкуренными нарциссами, неспособными рассказать историю или даже держать камеру в руках»[187]. Каждая сторона с гордостью ходила на показы своих картин и высмеивала фильмы, выпущенные соперничающей киношколой.

Как и все новые студенты, Лукас должен был жить на территории университета. Его поселили в Тутон-холл, обшарпанное многоэтажное мужское общежитие в центре кампуса, без столовой. Что еще хуже, Лукасу, у которого всегда была собственная спальня, пришлось делить крохотную комнату с соседом – гениальным пареньком из Лос-Анджелеса Рэнди Эпштейном. Лукас хорошо с ним уживался, но поклялся переехать из общежития как можно скорее. Хотя он все равно не проводил много времени в своей комнате. Предпочитал покупать обеды и ужины в торговых автоматах у кабинета кинематографического братства «Дельта каппа альфа» и общаться с людьми в центральном дворике киношколы, где несколько столов для пикника стояли вокруг вялого бананового дерева. Там, сказал Милиус, они с Лукасом «сидели на траве и пытались клеить проходящих девчонок»[188]. Им не очень везло. «Девушки за километр обходили студентов киношколы – нас считали странными», – рассказывал Лукас[189].

Впрочем, Лукас был *странным* даже по меркам студентов киношколы. Он перестал одеваться как бриолинщик и зачесывать волосы в «утиный хвост». Теперь он выглядел маленьким и даже немного жалким в пиджаке на два размера больше, шитом серебряными нитями. Когда он надевал еще и очки с толстой оправой, некоторым казалось, что он похож на миниатюрную копию Бадди Холли. По мнению Дона Глата, он одевался даже «консервативно… как молодой бизнесмен»[190]. Другие считали, что в одежде Лукас застрял между стилягой и простым парнем, ошибочно трактуя то, что считалось модным в Лос-Анджелесе. А еще он необычно говорил – высоким, даже несколько

пронзительным голосом, который становился еще выше, когда он был взволнован или раздражен. «Прямо как Лягушонок Кермит», – хихикал Эпштейн[191].

Так что понятно, почему Лукас надеялся в какой-то степени оставаться в тени во время учебы в USC. Он пришел туда работать, а не беспокоиться о внешнем виде. Как и многие другие студенты, поступившие в университет после двухгодичного колледжа, Лукас был обязан добавить в расписание предметы, соответствующие минимальным требованиям USC для выпуска, вроде английского языка, истории и астрономии. В первом семестре его единственными «кинематографическими» курсами были история кино и история мультипликации. Но этого вполне хватило. «За один семестр я совсем подсел»[192], – рассказывал, хотя позже признавал, что имел слабое представление о кинематографии до начала занятий. «Я обнаружил, что киношкола действительно учит созданию фильмов. Мне это казалось безумием. Я не знал, что можно пойти в университет и научиться снимать кино»[193].

В отличие от киношколы-конкурента в UCLA, где студентам почти сразу давали в руки камеру и разрешали начинать съемки, в USC сначала посвящали во все подробности кинопроизводства. «Нас учили не какому-то определенному ремеслу, а всем ремеслам сразу, – сказал Боб Далва, однокурсник Лукаса и монтажер с номинацией на «Оскар». – Ты узнавал, как надо снимать, что такое экспозиции, ты узнавал, как надо монтировать»[194]. На занятиях студенты смотрели фильмы и обсуждали их, Артур Найт приглашал известных режиссеров, например, Дэвида Лина, который рассказывал о своем «Докторе Живаго». Позднее Лукас сравнивал свое обучение в киношколе с просмотром фильма на DVD и одновременным прослушиванием нескольких дорожек с комментариями. Неудивительно, что студенты других отделений смотрели на студентов киношколы с некоторым презрением. «В то время изучение кино казалось чем-то вроде обучения плетению корзинок, – говорил Рэндал Клайзер. – Все в кампусе считали, что мы получаем оценки с легкостью – за то, что смотрим фильмы»[195].

Но Лукасу далеко *не все* давалось легко. «Я ужасно страдал на занятиях по сценарному мастерству, а посещать их был обязан, – рассказывал он. – Надо было ходить на актерское мастерство, играть в постановках и так далее, а я ненавидел гримироваться и актерствовать. Мне хотелось одного – следить за происходящим с камерой на плече. Это меня завораживало»[196]. Лукасу, как и его однокурсникам, не терпелось снять собственный фильм, но сперва предстояло пройти череду предварительных испытаний –

завершить курсы по написанию сценариев, монтажу, звуку, освещению и даже кинокритике. В конце концов, они добрались до главной святыни: предмет с кодом 480 под названием «Производственный практикум». Им наконец разрешили снимать, но со строгими ограничениями бюджета, расписания, мест съемок и тематики фильмов. Тогда, как и сейчас, учились именно ради «четыреставосьмидесятки».

Тем не менее Лукас выдвинулся задолго до этого, и несмотря на все свои усилия остаться незамеченным, почти сразу стал одной из восходящих звезд USC. «Все вокруг ходили и ныли: “О, как я хочу снять фильм. Скорее бы практикум”», – вспоминал Лукас[197]. Но сам не хотел ждать; он уже решил, что как только ему перепадет катушка с пленкой, он снимет фильм, и не важно, каким будет задание.

Такая возможность появилась на первом курсе, на занятиях по мультипликации (более точно, «Мультипликации 448»). Преподаватель Херб Косовер выдал каждому студенту пленку для мультипликационной камеры на одну минуту времени и дал задание сделать короткий фильм, чтобы продемонстрировать базовое понимание оборудования. «Это был обычный тест, – вспоминал Лукас. – Для фильма выставили специальные требования. Нужно было передвинуть камеру вверх и вниз, затем преподаватель смотрел на это и говорил: “О, отлично, посредством передвижения аппарата вы получили вот такой результат”»[198]. Большинство студентов прилежно заполнили пленки кукольной мультипликацией или зарисовками от руки, но Лукас собирался сделать кое-что другое.

За недолгое время в USC Лукас стал поклонником работ сербского режиссера и монтажера Славко Воркапича, бывшего декана киношколы и коллеги советского режиссера-новатора Сергея Эйзенштейна. Как и Эйзенштейн, Воркапич предпочитал психологическое воздействие простому повествованию и создавал сложные монтажи из на первый взгляд случайных и не связанных друг с другом изображений и звуков – некоторые из них передавали сюжет, другие сосредотачивались на настроении. Лукас, которого уже захватили запутанные фильмы из кинотеатра «Каньон», был пленен работами Воркапича и пересматривал их снова и снова. «Влияние Воркапича чувствовалось повсюду, – вспоминал Лукас. – Мы много работали с выразительностью фильмов, их грамматикой. Меня мало интересовало само повествование»[199].

Работы Воркапича оказали большое влияние на студенческие фильмы Лукаса. Серб создавал превосходные «живописные фантазии», такие как фильм 1941 года «Настроение моря», в

котором волны бьются о камень, летают чайки, а тюлени плавают и резвятся под музыку Феликса Мендельсона. В том же году вышел еще один фильм Воркапича – «Лесной шепот»: восемь минут медведей, деревьев, гор, озер и бурундуков, которые движутся в странном унисоне с музыкой Рихарда Вагнера. Но даже его более сюжетные работы не походили ни на что другое; фильм 1928 года «Жизнь и смерть актера из массовки под номером 9413» сочетает видеоряд с живыми актерами, небольшие заставки, в большинстве своем вырезанные из картона, и элементы театра теней; и вместе они рассказывают историю начинающего актера, получающего роли только в массовке, к которому бездушная голливудская машина обращается лишь по обезличенному номеру, отштампованному у него на лбу.

Лукаса привлекала не только техника Воркапича, но и его посыл: уже тогда он разделял презрение кинематографиста к голливудской системе. А с героем, чье имя заменено на номер, выступающим против равнодушного общества, Лукас почувствовал такую сильную связь, что позаимствовал эту идею позднее для фильма «THX 1138». Но во время учебы в USC Лукас ориентировался на Воркапича в поисках вдохновения для одноминутного фильма. Просматривая номера журналов «Лук» и «Лайф», он разыскивал изображения, которые мог бы охватить мультипликационной камерой вдоль и поперек, сверху вниз и наоборот – конечно, в соответствии с заданием Херба Косовера, но далеко за рамками того, что преподаватель или кто-либо еще мог ожидать.

Уже после первого кадра с названием картины «Взгляд на жизнь» Лукас четко обозначил свои намерения, впервые упомянув свое имя в титрах. Это было не студенческое задание, это был «короткометражный фильм Джорджа Лукаса». Более того, Лукас решил добавить в фильм музыку – в откровенном неподчинении инструкциям Косовера, – и выбрал яростный перестук ударных Антониу Карлоса Жобина под названием «A Felicidade-Batucada» из саундтрека к фильму 1959 года «Черный Орфей». В следующие пятьдесят пять секунд в идеальной гармонии с боем барабанов и других ударных Лукас обстреливает зрителей пулеметным огнем изображений, быстро сменяющих друг друга на экране. В большинстве своем изображения показывают волнения и беспорядки: расовые столкновения, нападение полицейских собак на протестующих, жестикулирующих политиков, мертвые тела.

На секунду мчащуюся череду фотографий протестующих и беспорядков сменяет слово «любовь», за которым следуют изображения целующихся пар и танцующих женщин. Кажется, что картинки пульсируют под ритм барабанов – урок прямо из

учебника Воркапича, – а затем на экране появляется и начинает медленно удаляться фотография молодого человека с окровавленным носом и поднятыми руками. Фоново проповедник громко цитирует Книгу притчей Соломоновых: «Ненависть возбуждает раздоры, но любовь покрывает все грехи». Лукас завершает фильм на двусмысленной ноте: газетная вырезка с надписью «все хотят жить» сначала постепенно переходит в «Конец», а затем превращается в одинокий вопросительный знак и медленно размывается.

Finis.

Даже пятьдесят лет спустя «Взгляд на жизнь» выглядит впечатляющим дебютом: агрессивный, политически острый, уверенный. «Как только я снял свой первый фильм, то подумал: “Эй, да я молодец! Я знаю, как это делать”, – говорил Лукас. – И с тех пор никогда не сомневался в своих способностях»[200]. И уже в этой короткой минутной учебной работе очевиден талант Лукаса как проницательного и тонкого монтажера: он мгновенно переходит от поднятого вверх указательного пальца одной фигуры к машущей ладони другой; несколько секунд спустя ставит после фотографии целующейся пары снимок Дракулы, вонзающего зубы в женскую шею. Создает иллюзию движения, быстро перемещая камеру вдоль фотографий бегущих или танцующих девушек. «[Этот фильм] открыл мне дверь в искусство монтажа… познакомил с идеей монтажа в целом, – говорил Лукас. – Я считаю, что в конечном итоге мой истинный талант – это именно монтаж»[201].

Аудитория оцепенела в удивлении. «Просмотр этой работы взбудоражил всех, – рассказывал Мерч. – Никто не ожидал ничего подобного… Все поворачивались друг к другу и спрашивали: «Кто это сделал?» А это сделал Джордж»[202]. Внезапно Лукас превратился в вундеркинда. «Никто из присутствующих, в том числе преподавателей, никогда не видел ничего подобного, – вспоминал он. – Это прославило меня на все отделение. У меня вдруг завелось гораздо больше друзей, а преподаватели говорили: “О, у нас тут есть один яркий студент”»[203]. Как сказал Мерч, это был первый раз, когда «мы увидели в Джордже ту искру, которая горела и в других, но далеко не так сильно»[204].

Лукас окончил первый год в USC с триумфом, но упорная работа плохо отразилась на его здоровье: он слег с мононуклеозом. Скорее всего сказалось и то, что питался он по-прежнему в торговых автоматах братства «Дельта каппа альфа» и в буфетах, но маловероятно, что он заразился этой болезнью обычным для студентов способом. «Джордж охотился за девчонками, – с улыбкой рассказывал Милиус. – Не “снимал” их,

а именно *охотился*»[205]. «Мафия USC» посмеивалась над Лукасом, который слег с так называемой болезнью поцелуев, но все они знали – их друга изнурили не поцелуи, а волнения и стресс.

Окончив первый курс, Лукас наконец-то получил возможность съехать из общежития. Он немедленно снял трехэтажный деревянный дом с двумя спальнями на Портола-драйв, 9803, на холмах Бенедикт-Каньона, примерно в получасе езды от USC. Место было дешевое во всех смыслах этого слова: к дому вели крутые бетонные ступеньки, влитые в землю холма, спальни были тесные, ванные размером с чулан, а в спальню на верхнем этаже можно было попасть только по приставной лестнице снаружи. Отец с неохотой согласился оплачивать аренду – восемьдесят долларов в месяц, и Лукас, чувствуя себя виноватым, в конце концов позвал в соседи Рэндала Клайзера, чтобы разделить цену пополам и сократить расходы отца.

Клайзер хорошо влиял на Лукаса: аккуратный, скромный, коммуникабельный, он постоянно придумывал поводы для того, чтобы Лукас общался с другими людьми, нравилось тому или нет. Кстати, именно Клайзер заставил Лукаса основать киноклуб «Четкий кадр» и пригласил в качестве первых участников Дона Глата, бывшего соседа Лукаса Рэнди Эпштейна и молодого человека по имени Крис Льюис, сына актрисы Лоретты Янг, обладательницы «Оскара» и «Эмми». Основной целью клуба было обсуждение кино и совместная работа над кинопроектами («отношения Джорджа с друзьями в основном строились вокруг создания фильмов», – отметила позже первая жена Лукаса). Так много Лукас не общался… по сути, *никогда*[206].

Однако Клайзеру не удалось *переделать* Лукаса. После всех усилий Клайзер смирился с тем, что Лукас предпочитает запираться в своей спальне на верхнем этаже, где, склонившись над чертежной доской, планирует фильмы и набрасывает идеи. «Я старался ходить на вечеринки, в клубы и так далее, – вспоминал Клайзер, – а Джордж обычно сидел наверху в своей комнате, рисуя маленьких космических штурмовиков». Для Лукаса это было лучше любых вечеринок. «Я работал дни и ночи, питаясь шоколадными батончиками и кофе, – вспоминал Лукас. – Идеальная жизнь!»[207]

По кампусу триумфально шествовали наркотики, но единственной «гадостью», которую впускал в свой организм Лукас, оставались батончики, кофе, печенье с шоколадной крошкой и кока-кола. «Во мне бурлил юношеский энтузиазм. Я был слишком занят для того, чтобы принимать наркотики, – рассказывал он. – А потом я понял, что это в любом случае плохая

идея»[208]. Не марихуана, а кино стало для него наркотиком. И если бы его тогда спросили – кто угодно, включая друзей по киношколе, – он ответил бы, что фильмы Акиры Куросавы и Джорджа Кьюкора – лучшая на свете дурь. «Мы страстно любили кино… Это походило на зависимость, – вспоминал он. – Мы судорожно ждали следующей дозы – скорей бы загнать пленку в камеру и словить что-нибудь в объектив»[209].

Лукас работал даже над проектами, которые не входили в программу обучения. На выпускном курсе он, Клайзер и Льюис основали собственную кинокомпанию «Санрайз продакшен» («со штаб-квартирой на бульваре Сансет», – подчеркивал Клайзер). В духе знатоков киноискусства, какими они себя мнили, Клайзер выдумал для себя и Лукаса «лихие сценические имена»: «Я стал Рэндалом Джоном, а Джордж – Лукасом Бомонтом»[210]. «Санрайз продакшен» выпустила ровно одну короткометражку «Пять, четыре, три» – название было осознанным реверансом в сторону цифрового отсчета, который появляется в начале пленки, – «псевдодокументалку» о том, как создавался сатирический подростковый пляжный фильм под названием «Вечеринка на пляже». Лукас снял ее в стиле документального фильма, следуя с камерой за Клайзером. Тот спасал из лап чудовища (Дон Глат) свою девушку в бикини, а фоном служила отдельная звуковая дорожка, на которой руководители студии потешались над своей картиной. Фильм был полон самокритики и отсылок к создателям, но так и не был закончен.

Выпускной год Лукаса начался осенью 1965-го. Преодолев большую часть предварительных курсов, он наконец погрузился в занятия, связанные непосредственно с созданием фильмов. И первым делом записался на курс 310 с претенциозным названием «Язык кино». У него появилась возможность снимать настоящие фильмы с использованием настоящего оборудования, без необходимости ухищряться с мультипликационной камерой, как во «Взгляде на жизнь». Студентам разрешалось собрать маленькую команду в качестве съемочной группы. Лукас, который собирался проделать как можно больше работы самостоятельно, ограничился киноклубом «Четкий кадр» и позвал в группу Клайзера и Льюиса. В основном они играли и помогали с оборудованием.

Фильмом Лукаса для этого курса стал трехминутный триллер – политическое заявление на тему холодной войны под названием «Freiheit», что переводится с немецкого как «свобода». Фильм полностью снят в каньоне Малибу, в главной роли – Клайзер. В рубашке и лоферах, с галстуком набок и слегка съехавшими

очками, он играет перепуганного молодого человека, которого догоняют невидимые преследователи, пока он бежит к границе, разделяющей коммунистическую Восточную Германию и демократическую Западную. Завидев ограду и свободу, герой Клайзера бросается вперед, но его накрывает пулеметный огонь в полуметре от цели. Голоса на звуковой дорожке выдают банальности – «Свободу надо заслужить», «Ты должен ее добиться», – под эти слова Клайзер совершает последний рывок к ограде, но на него сыплется очередной град пуль. Начинаются титры. Крис Льюис в советской военной форме и с оружием в руках останавливается у погибшего Клайзера. «Конечно, свобода стоит того, чтобы умереть, – произносит голос за кадром, – потому что без свободы мы мертвы».

«Я ходил на марши протеста [в шестидесятые], – рассказывал Лукас, – но никогда не был зачинщиком»[211]. И тем не менее в «Freiheit» Лукас делает четкое, почти агрессивное заявление. В первую очередь это фильм молодого человека, который хочет, чтобы его воспринимали серьезно, как художника и бунтаря, – и к чести Лукаса, в какой-то степени это сработало. «Ему удалось создать что-то одновременно художественное и коммерческое, – говорил Клайзер. – У фильма блестящий выдержанный стиль»[212]. В «Freiheit» Лукас предпочел более прямолинейный, чем во «Взгляде на жизнь», стиль сюжетного повествования, использовав оттененное синим монохромное изображение, которое придавало картине потусторонний, слегка зловещий вид. И опять-таки фильм «выстрелил» именно из-за монтажа: пока Клайзер, хватая ртом воздух, сидит в кустах и ждет возможности броситься к ограде, Лукас надолго, на грани фола, задерживает на нем кадр, из-за чего его неудачный рывок к свободе кажется еще более мучительным. А пока Клайзер бежит, Лукас вклейкой ставит видеоряд глазами бегущего, и зритель на один недолгий миг ощущает себя беглецом и жертвой.

С политической точки зрения молодой Лукас намеренно провокационен, пусть и грубоват – от замедленной съемки страдающего Клайзера, бегущего к ограде, и вплоть до начальных титров, которые торжественно провозглашают ленту «фильмом ЛУКАСА». «В пятидесятые я не сильно интересовался происходящим вокруг, – рассказывал Лукас. – Только после убийства Кеннеди я начал замечать вещи, которые раньше оставлял без внимания»[213]. Клайзер вспоминал, что Лукаса раздражали студенты, романтизирующие гибель во Вьетнаме за свободу. «Джордж хотел показать, что говорить об этом легко, но в действительности люди попросту гибнут»[214]. Над главным вопросом фильма «Freiheit» – «Какова цена свободы?» – Лукас

бился в последующие десятилетия, исследуя его и как художник, и как бизнесмен.

На занятиях и вне их Лукас продолжал запоем смотреть работы огромного количества разных режиссеров. «Киношкола – идеальное место для того, чтобы открывать для себя множество фильмов разных жанров», – говорил позже Лукас. В те дни, до появления DVD и потокового видео, малоизвестный авторский или иностранный фильм «должен был попасть в какой-нибудь артхаусный кинотеатр». Иначе «приходилось ловить его в два часа ночи по телевизору или же смотреть его в киношколе»[215]. Если говорить об американских режиссерах, то Лукасу были особенно интересны фильмы Джона Форда и Уильяма Уайлера; второй – влиятельный режиссер и кинематографист, которого помнят не только за то, что он получил три «Оскара», но и за неумение объяснить актерам, как нужно играть. Подобное качество позднее будут приписывать и Лукасу. Зарубежными кумирами Лукаса оставались Феллини и Годар. Особенно ему нравился недавний фильм Годара – научно-фантастический антиутопический триллер в стиле нуар «Альфавиль», где современный режиссеру Париж превращается в город будущего с одноименным фильму названием. Но Лукас нашел себе и нового идола – японского режиссера Акиру Куросаву.

По наводке Джона Милиуса Лукас сходил посмотреть несколько фильмов Куросавы в кинотеатр «Ла Бреа» в Лос-Анджелесе, и, по воспоминаниям, его «абсолютно сразил» фильм «Семь самураев» 1954 года. «Эта картина действительно оказала огромное влияние на мою жизнь: я увидел что-то невероятно прекрасное, полное чувств, и в то же время экзотическое», – говорил Лукас[216]. Он полюбил стиль Куросавы, «такой крепкий, уникальный»[217], с горизонтальными «мазками» при переходе между сценами, рваным монтажом и пыльными, слегка потрепанными декорациями и костюмами. Все в фильмах Куросавы выглядело так, будто это долго использовали, затем чинили и использовали снова – эту эстетику Лукас перенес в «Звездные войны». Лукасу нравилось, что Куросава уверенно обращается с сюжетом – не боится погружать зрителей в Японию Средних веков или девятнадцатого века без какой-либо предыстории. Если дать зрителям немного времени разобраться с мифологией, считал Куросава, то чужое покажется знакомым – еще одна находка, которую Лукас перенес в «Звездные войны».

И все же, несмотря на расширение своего кинематографического лексикона, в своем третьем фильме, «Херби», снятом для курса «кино 405», Лукас вернулся к знакомому языку Воркапича. На этот раз преподаватель Шервуд

Оменс дал в пару старшекурснику Лукасу первокурсника Пола Голдинга. Скорее всего Лукас не сильно обрадовался, он становился все более капризным, когда речь шла о работе с другими, и предпочитал делать все сам. Он легко раздражался, если приходилось работать в съемочной группе с кем-то, кто за ним не поспевал. «Меня возмущала эта демократическая сторона кинематографа – когда надо помогать студенту, который явно недотягивает, – говорил Лукас позднее. – Мне хотелось соревнования, где побеждает тот, кто делает быстрее и лучше. Если кто-то не справляется со своими обязанностями, пусть лучше за них не берется»[218].

Однако Голдинг прошел проверку на вшивость; он оказался восторженным помощником, который к тому же принес с собой ключи от кладовой киношколы, а это гарантировало, что только у них с Лукасом будет доступ к столь желанной кинокамере «Аррифлекс»[219]. Это как раз тот тип предприимчивого неповиновения, в котором Лукас готов был поучаствовать, и они с Голдингом – тот тоже гордился своими способностями монтажера – сотрудничали еще в нескольких совместных проектах в USC.

После острополитического настроя «Взгляда на жизнь» и «Freiheit», «Херби» получился невероятно мягким: великолепные черно-белые кадры ночных огней, которые отражаются в изгибах автомобилей – наконец-то Лукас смог снять автомобиль! – а на фоне играет мягкий джаз квинтета Майлза Дэвиса, композиция Basin Street Blues. Название «Херби», кстати, взято от имени Херби Хэнкока, который, как ошибочно полагали Лукас и Голдинг, играет на фортепиано в этой композиции (на самом деле играл предшественник Хэнкока в квинтете, Виктор Фельдман). Как и «живописные фантазии» Воркапича, «Херби» объединяет в себе как будто случайные изображения и музыку, и в итоге получается совершенно новая целостная история. Это киноджаз во всех смыслах; с угасанием последней ноты на экране появляется единственный титр, сообщающий, что «эти отблески раздумий вам принесли Пол Голдинг и Джордж Лукас».

После трех первых фильмов Лукас больше не мог оставаться в тени, несмотря на все усилия. «Джордж всегда был тихим, – говорил Уолтер Мерч. – Он не из тех, кто всегда высказывается во время занятий. Он держал все в себе и выражал себя только через свои фильмы»[220]. Но теперь, благодаря первым короткометражным фильмам, «в нем распознали звезду»[221]. Как вспоминал Мэттью Роббинс, Лукаса «очень уважали все студенты, а многих преподавателей он озадачивал»[222].

Что бы ни думали преподаватели о молчаливом молодом человеке, его фильмы привлекали внимание, и было ясно, что он

становится одним из самых умелых монтажеров USC. Пока остальные студенты ворчали и жаловались на плохую актерскую игру, недобросовестную съемочную группу, ненадежное оборудование или недостаток времени, из-за которых не получалось снять желаемое, Лукас работал быстро и без жалоб; с помощью монтажа он всегда мог скрыть любые дефекты, недостатки и пропущенные кадры.

Неудивительно, что за аппаратурой в монтажной комнате Лукас чувствовал себя как дома. Монтажная USC выглядела, как помещение для занятий автомеханикой: высокие потолки, гудящие лампы верхнего света, покрытые граффити стены и оборудование, занимающее большую часть пространства. Лукас полюбил монтажный аппарат «Мувиола», сидеть за ним ему было так же комфортно, как за рулем своего автомобиля: ножные педали, контролирующие скорость пленки, ручной тормоз, разные механические переключатели и экран размером с лобовое стекло. Маленькие моторы жужжали, пока студенты мотали пленку на бобину вперед и назад; ненужные обрезки пленки просто сбрасывали на пол и потом подметали. Этот процесс стал для него таким же знакомым, как возня со своим автомобилем в мастерской. Более того, знания о работе двигателей помогли ему быстро научиться чинить аппараты «Мувиола», известные своей ненадежностью и ломавшиеся с удручающей частотой.

Некоторые завистливые участники братства «Дельта каппа альфа» считали Лукаса всего лишь выпендрежником и дилетантом, но председатель Говард Казанян оценил его и даже грозился оставить свой пост, если Лукаса не примут в братство. Это проявление дружбы и преданности Лукас вознаградил через много лет, назначив Казаняна вице-президентом собственной компании, а также исполнительным продюсером фильмов «В поисках утраченного ковчега» и «Возвращение джедая». Но несмотря на официальный статус, активное участие Лукаса в «Дельта каппа альфа» было связано только с добычей еды для своей запойной работы: он продолжал совершать набеги на торговые автоматы и буфет за печеньем и колой.

Лукас взял предмет «кино 480» в последнем семестре выпускного курса. На занятиях преподаватель Дуглас Кокс разбил студентов на небольшие группы и дал задание снять десятиминутный фильм с трехканальной синхронизированной звуковой дорожкой за десять недель. Проблема работы в рамках съемочной группы заключалась, как с раздражением отмечал однокурсник Лукаса Дон Глат, в том, что «не всем из нас была гарантирована почетная привилегия непосредственно режиссировать фильм»[223]. Однако Лукас и написал сценарий

для своего дипломного проекта, и срежиссировал его, возглавив съемочную группу, численность которой в итоге выросла до четырнадцати человек; некоторые из них появились в титрах, другие – нет. Они, безусловно, работали вместе и тесно сотрудничали, но в конце концов делали все по указке Лукаса.

Кокс навязал студентам несколько условий и ограничений для проектов, большинство из которых Лукас проигнорировал. Например, команды должны были снимать либо черно-белый или цветной фильм, но если они выбирали съемку в цвете, то получали в два раза меньше пленки. «Они не хотели, чтобы мы снимали в цвете, – говорил позже Лукас, – потому что проявка пленки занимает очень много времени»[224]. Вызов был принят – Лукас собрался снимать в цвете. Кокс также потребовал, чтобы команды снимали свои фильмы недалеко от кампуса; Лукас проигнорировал и это условие, уведя свою съемочную группу за сто километров от университета. Правила придумывались не для него. «Я, как и все, нарушал правила, – говорил Лукас. – И тогда снимал хорошие фильмы, так что преподаватели ничего не могли с этим поделать»[225].

Нарушение правил доходило даже до мелкого воровства и взлома. При ограниченном времени и нехватке оборудования сражение за лучшие камеры и монтажные аппараты было яростным. Лукас, как вспоминал Мэттью Роббинс, «был очень изобретательным. Он всегда находил способ раздобыть то, что нужно, когда ему было необходимо оборудование или люди для съемочной группы»[226]. Для «Херби» Пол Голдинг припрятал камеру «Аррифлекс»; а в этот раз Джон Милиус, всегда охотно согласный на мелкие правонарушения, проник на склад с оборудованием и «одолжил» камеру «Эклер NPR», которую Лукас просто обожал. «Он мечтал снимать именно на эту камеру, – говорил Милиус, – так что я выкрал ее и спрятал в своей машине, а потом спал с ней в машине всю неделю съемок»[227]. Наступило время монтажа, и Лукас не хотел, чтобы к оборудованию его пускали только в обычные рабочие часы. «Мы карабкались по водосточной трубе, пересекали крышу, спрыгивали во дворик, а затем вламывались в монтажную, чтобы поработать в выходные», – рассказывал Лукас[228].

В новом фильме Лукас совместил две свои страсти: одну старую – гонки – и одну новую. «“Синема верите” только-только набирало популярность в то время, – говорил он. – И мы углубленно его изучали»[229]. “Синема верите”» (французский термин для «правдивого кино») было новым направлением в документалистике: камера наблюдала за реальными людьми в неконтролируемых ситуациях без заранее обдуманных реплик

или прописанных развязок. В самом чистом виде для этого жанра требовались только камера и звукозаписывающее оборудование, фильм выпускался сырым, практически без монтажа. Однако в большинстве случаев фильму все же придавали блеска, но на Лукаса сильно повлияли киноленты, выпускаемые Французским подразделением Канадской государственной службы кинематографа: там снимали «синема верите» с самоотдачей и принципиальностью.

Лукас особенно полюбил фильм 1965 года «60 велосипедов» режиссера Жан-Клода Лабрека. Камера следовала за велосипедистами – участниками турне города Сен-Лоран, которые накрутили две с половиной тысячи километров по канадской сельской местности под музыку группы «Букер Ти & МДжиз». Лукас «тащился от него», как выразился однокурсник Чарли Липпинкотт, который и раздобыл ленту в канадском консульстве[230]. Частично документальный фильм, частично срез жизни, частично экспериментальное кино; за шестнадцать минут фильм показывал все, что Лукас хотел реализовать в рамках «кино 480»: съемка дальним планом, съемка сверху, толпы людей и – самое лучшее, в духе подлинного «синема верите», – отсутствие актеров. Лукас все не мог насмотреться, одалживал фильм у Липпинкотта и крутил его снова и снова, пока не настало время возвращать его, и так с большим опозданием, нетерпеливым канадцам.

Для съемок своего стильного «синема верите» Лукас повез съемочную группу на гоночную трассу Уиллоу Спрингс в Розамунде, чтобы снять Питера Брока, тестирующего свой желтый автомобиль «Лотус 23». Лукас заснял весь процесс с тщательно продуманных ракурсов; иногда кажется, что автомобиль попал в кадр случайно: в кадре сверху видно, как он мелькает, ускоряясь, за чередой знаков, или же виден где-то вдалеке; фоновые крики птиц звучат чуть ли не громче, чем рев двигателя. Иногда Лукас помещает камеру так, чтобы происходящее было видно с перспективы Брока из-за руля – одним глазом на спидометре – или поворачивает камеру к самому Броку, когда тот переключает скорости или – в одном великолепном непредусмотренном моменте – кривится, заводя двигатель после того, как «Лотус» уходит в занос и глохнет. В конце Лукас удерживает кадр на циферблате секундомера, который один из механиков останавливает с громким механическим щелчком; его стрелки замерли на лучшем времени Брока – 1:42:08. Лукас вывел его в название фильма.

Сам Лукас назвал «1:42:08» «визуальной симфонической поэмой»[231], отражающей его интерес к автомобилям, а также

«зрительным эффектом, который создает человек, идущий против времени» – тему противостояния порядку вещей он позднее развил в «THX 1138»[232]. По своей сути, это фильм о человеке и технологиях – эту тему Лукас тоже не раз исследовал позже – о наших попытках установить контроль над технологиями, пока они не установили контроль над нами… даже если нас заносит иногда в кювет. К своему удивлению, Лукас осознал, что ему нравится работать со съемочной группой, и гордился тем, что они завершили проект в срок. «На создание фильма у нас было всего десять недель – на весь процесс, от написания сценария до готовой пленки, – говорил он позже. – Для студентов это настоящее достижение»[233]. Но это еще не все, что произошло на Уиллоу Спрингс. На съемках Лукас столкнулся с другой съемочной группой – профессиональной командой, снимающей драму о гонках «Гран-при». Группа приехала вместе со звездой Джеймсом Гарнером, который тренировался вместе с водителем-каскадером. Немного лести – и Лукаса взяли кинооператором во вспомогательную съемочную группу. Так он заработал немного денег и строчку в своих первых голливудских титрах – и все это всего лишь за два-три дополнительных дня работы на гоночной трассе.

«1:42:08», без сомнения, был создан общими усилиями, но Лукас отличился, нарушив правила и сделав все по-своему. Опять. Фильм не так удивил преподавателей, как предыдущие работы, но Лукас показал, что находится в хорошей форме; преподаватель Дуглас Кокс обожал артхаус, переругивался с Глатом из-за китчевых фильмов о монстрах в духе «Гнева солнечного демона» и ценил то, что пытался сказать Лукас[234]. Если отвлечься от «синема верите», то «1:42:08» показывает Лукаса в процессе поиска своего стиля, показывает режиссера, который предпочитает, чтобы правильно установленная камера почти небрежно ловила бы действие в объектив. Лукас все же слишком изобретательный монтажер, чтобы снимать чистое «синема верите». Он не может удержаться от быстрой нарезки мелькающих кадров – чтобы казалось, будто «Лотус» Брока движется еще быстрее, или от вставки краткого кадра с рекламой ресторана под названием «У Джорджа и Эджи» – это скромное камео [235] можно пропустить, просто моргнув. В своем первом по-настоящему звуковом фильме Лукас уже получал удовольствие от буравящего сиденье зрителя рева автомобиля Брока – тот выл, будто СИД-истребитель из «Звездных войн».

6 августа 1966 года Лукас окончил Южно-Калифорнийский университет со степенью бакалавра кинематографии, и у него на

всю жизнь сохранились теплые чувства к USC. «Здесь я нашел свой талант», – сказал он на церемонии выпуска в 2006 году. Однако будущее оставалось неопределенным. «Я предполагал снимать авангардные фильмы вроде тех, что делали в Сан-Франциско, – вспоминал он. – Но таким кино на жизнь не заработаешь, и я решил стать оператором-документалистом. Все равно примерно этим я и хотел заниматься. В общем, на хлеб я собирался зарабатывать операторским трудом, а в свободное время снимать свои фильмы. Так я представлял себе свою жизнь»[236][237]. По крайней мере на это он рассчитывал.

Как и для большинства выпускников киношкол, для Лукаса двери ведущих киностудий были закрыты. «Невозможно было прорваться в индустрию, ни в гильдию, ни в профсоюз, – говорил Гари Кертц, который выпустился из USC в 1962-м, и к 1966 году все еще работал над низкобюджетными фильмами вроде «Надувного мяча». – Многие из выпускников просто уставали от этого процесса и начинали заниматься другими вещами… Снимали, например, документальные или образовательные фильмы, которые профсоюзы не так жестко контролировали»[238].

Армия тоже маячила на горизонте. Как безработный выпускник университета, Лукас подходил под критерии призыва, и над ним нависла серьезная угроза попасть во Вьетнам. Лукас считал себя активистом. «В те времена я был очень зол и ввязывался во всевозможные акции», – говорил он позже. Он выступал против войны, но его друзья сказали, что с таким дипломом и навыками он наверняка попадет офицером в подразделение аэрофотосъемки Военно-воздушных сил. Лукаса эта идея заинтересовала с творческой точки зрения. В отличие от своего однокурсника Джона Милиуса, Лукас не считал армию или войну чем-то романтическим, но был *вынужден* признать кинематографические возможности Вьетнама; если бы он отправился туда и выжил, истории о пережитом и увиденном превратились бы в чертовски хорошее кино. «Я должен провести два года неизвестно где, маршируя по грязи, – представлял себе он, – в надежде получить какое-нибудь вразумительное назначение и использовать этот опыт в сценарии в последующие годы». Но все же потом он признался: «Я с самого начала не горел желанием отправиться в армию и думал об этом только из-за отчаяния»[239].

Не так уж важно, горячее желание или отчаяние – ведь этого так и не случилось. Лукас явился на медосмотр, где, к своему полнейшему изумлению, получил категорию 4-F; его признали негодным к военной службе. Врачи нашли у него диабет – то же заболевание, что убило его дедушку Уолтона. Лукасу прописали

толбутамид, и с тех пор ему предстояло контролировать болезнь лекарствами всю оставшуюся жизнь. Никаких наркотиков, никакого алкоголя – эти запреты Лукас мог соблюдать с легкостью, образ хорошего мальчика теперь можно было списать на необходимость. Но диабет означал и отказ от печенья с шоколадной крошкой, батончиков и колы, на которых Лукас существовал последние десять лет. Это было куда тяжелее.

Распрощавшись с шансами на военную карьеру, Лукас отрастил волосы: они зачесывались наверх в духе мужской прически «помпадур», а не спадали вниз. Еще он отрастил бороду – темный, аккуратно подстриженный «ван дейк», окружающий губы. Он выглядел скорее как битник, а не как хиппи, но выглядел *круто*, даже со своими торчащими ушами. Лукас искал свой образ.

Негодность к военной службе означала и то, что Лукас может вернуться в USC в аспирантуру, но и это пришлось отложить: он пропустил прием документов на осенний семестр 1966 года. Некоторое время он жил без цели, без работы и без перспектив. В конце концов он решил воспользоваться одним из немногих своих настоящих контактов в киноиндустрии и обратился к художнику Солу Бэссу, с которым познакомился во время работы во вспомогательной операторской группе фильма «Гран-при». Бэсс, создавший ошеломительные вступительные заставки к фильмам «К северу через северо-запад» Хичкока и «Человек с золотой рукой» Отто Премингера, работал у режиссера Джона Франкенхаймера над сходной динамичной заставкой для «Гран-при», выход запланировали на декабрь. Лукас, любитель монтажа, помог Бэссу склеить съемочный материал для захватывающих ревущих вступительных титров киноленты. Тем же летом Бэсс работал над собственным документальным фильмом под названием «Почему человек творит?» – за него в 1968 году он получил «Оскара» – и пригласил Лукаса в качестве оператора и мастера на все руки.

Ранней осенью Лукас закончил фильм Бэсса и вновь оказался безработным. Он по-прежнему жил в доме на Портола-драйв, по-прежнему запирался в спальне на верхнем этаже, однако время от времени позволял друзьям вытаскивать себя на вечеринки студентов и выпускников киношколы. На одной из таких вечеринок той осенью Лукас и Мэттью Роббинс на кухне обсуждали кино, и тут Лукас сообщил, что хочет «сделать фильм о полицейской погоне», как вспоминал Роббинс, с ракурса «вездесущего Большого Брата, глаза в небе»[240]. Роббинс решил, что идея отличная, и предложил попробовать написать под нее сценарий, а затем пригласил Уолтера Мерча присоединиться к

созданию двухстраничного синопсиса под названием «Побег», который они завершили в начале октября. После длительного преследования в финальной сцене герой открывает крышку люка в пустыне, вылезает и с криками счастья убегает в закат к свободе – счастливый конец, в котором было отказано молодому герою Лукаса в «Freiheit». «Пока человек бежит вдаль, – продолжается синопсис Роббинса, – из подземной комнаты высовывается рука, нащупывает крышку на люке и медленно закрывает его»[241]. Картинка зацепила Лукаса. Он захотел увидеть это фильм. И собирался *снять* такой фильм – как только получится.

Но сначала работа. После безуспешной попытки заполучить должность в мультипликационной студии «Ханна-Барбера» Лукас наконец нашел место монтировщика – человека, ответственного за обслуживание и переноску съемочного оборудования, – в Информационном агентстве США (USIA), в командах, работавших над образовательными и пропагандистскими фильмами. Ничего выдающегося, но большинство выпускников киношкол убили бы за такую работу.

Джордж Лукас, наследник канцелярского магазина, выживший в автокатастрофе, любитель фотографии и кино, начал официально работать в киноиндустрии, хоть и на птичьих правах.

3. Верная лошадка. 1967

Лукас вернулся в USC в январе 1967 года и записался на несколько аспирантских курсов по кинематографии, в том числе на занятия по режиссуре у комика Джерри Льюиса. Этот курс он скоро возненавидел. «У Льюиса невероятно раздутое эго», – вспоминал один из его однокурсников[242]. Лукас выбирал место на задних партах и буравил преподавателя сердитым взглядом. Большинство студентов выбрали занятия у Льюиса не из-за знаний, которые он мог дать, а в надежде, что тот поможет им попасть в хваленую Гильдию режиссеров Америки. В итоге всех ждало разочарование.

Почти в то же время, когда Лукас вернулся к учебе в USC, ему выпала удача: его друг Боб Далва, который монтировал и протоколировал отснятый материал документальных фильмов в Информационном агентстве США, собрался увольняться и предложил Лукаса себе на замену. Лукас, сгоравший от желания поработать за оборудованием USIA, а не таскать его, согласился и попал в подчинение именитого монтажера Верны Филдс, которая работала в гараже своего дома в долине Сан-Фернандо, где организовала студию.

Невысокая и приземистая, в круглых, как глаза совы, очках, с неряшливой копной темных волос, Филдс – несмотря на неприметную внешность и маленький рост – была колоссальной личностью, яркой и дерзкой. Монтировала она быстро и очень грамотно, в первую очередь потому что иначе не могла – она была одна из немногих женщин в преимущественно мужской профессии. «Я попала в кино случайно», – говорила она позднее, и отчасти это правда; в тридцатые годы, когда она слонялась у киностудии вместе со своим молодым человеком, ее заметил режиссер Фриц Ланг. Он спросил с сильным немецким акцентом: «Что это за девушка тут все время ходит без дела?» – и взял ее в подмастерья в качестве звукомонтажера. Через четыре года работы она попала в профсоюз и получила золотой билет, о котором мечтали многие.

Филдс вышла замуж, родила детей и оставила работу. Но в 1954 году ее муж умер от сердечного приступа в возрасте тридцати восьми лет. Двоих детей нужно было содержать. Филдс оборудовала монтажные комнаты в своем доме и начала монтировать телесериалы, такие как «Скай Кинг» и «Ярость» («Детям я говорила, что я – королева субботнего утра», – смеялась она). Вскоре она занялась кино, работала над такими лентами, как экспериментальный документальный фильм «Дикий глаз» и

блокбастер с Чарлтоном Хестоном «Эль Сид». Политически либеральная и прямая Филдс была настоящим борцом: «Мне хотелось преобразить общество с помощью кино», – говорила она. Поэтому она с энтузиазмом включилась в «Великое общество» президента Джонсона [243] и начала монтировать фильмы для Управления по изучению экономических возможностей правительства США и USIA.[244] В то время она монтировала для Информационного агентства «Путешествие к Тихому океану» – фильм о посещении Джонсоном Манильского саммита 1966 года [245], и ей требовались все умелые руки, которые она смогла бы найти.

Лукас, как почти каждый, кто работал с Филдс, сразу же полюбил ее – и сразу возненавидел монтаж государственных фильмов. «Правительство требует хорошей картинки, – говорил он. – Голливуд захватил их умы». Его предупредили, что «Леди Берд» [246] Джонсон нельзя показывать с неудачных ракурсов, а также ни на одном кадре не должна быть видна проплешина президента. Даже те кадры, которые Лукас считал художественными, тщательно просматривали в поисках нарушений. «Я вставил кадр со стадом лошадей, которых выпустили на улицу, чтобы управлять большими толпами людей в Корее, – вспоминал он. – Кто-то решил, что это выглядит слишком по-фашистски – что было совсем не так, – и заставил нас вырезать кадр. А мне он так нравился».[247]

Лукас не любил ради заработка склеивать пленку, на которой кто-то говорил вещи, в которые он не верил, но еще больше не любил подчиняться чужим приказам[248]. Он раздражался, когда ему указывали, какие кадры можно использовать, а какие – нет. «Ко мне подходил режиссер и говорил: “Это нельзя монтировать так; ты должен монтировать вот так”, – сказал Лукас. – А я отвечал: “Мне так не нравится”. В то время мне очень хотелось быть монтажером и оператором… [но] по ходу дела я подумал: “А может, лучше стать режиссером? Не хочу, чтобы мной помыкали”»[249].

Лукас работал в монтажной у Филдс не в одиночку. Филдс не только прочесывала кабинеты USC в поисках студентов, готовых монтировать и протоколировать съемочный материал, но и нанимала более опытных профессионалов из небольших кинокомпаний и давала им в пару менее опытных студентов. Лукаса поставили в пару молодой ассистентке по монтажу из «Сэндлер Филмз» по имени Марша Гриффин, которая хоть и была на год младше Лукаса, но зарабатывала на жизнь профессией уже больше года. Гриффин была талантливым монтажером с отличной интуицией – и, как говорил Джон Пламмер, «чертовски

привлекательной девушкой», с прямыми темно-русыми волосами и тонким голосом. Но в ее обществе Лукас скорее чувствовал себя под угрозой, а не под впечатлением. «Марша относилась к нам с презрением, ведь мы были еще студенты, – вспоминал Лукас. – Только она была там профи»[250].

Она много работала, чтобы добиться этого. Марша родилась в Модесто в семье офицера ВВС. Он оставил семью, когда девочке было два года, и мать растила их с сестрой в одиночку в маленькой квартирке в Северном Голливуде. Алименты отец не платил, и мать Марши изо всех сил старалась поднять дочерей на маленькую зарплату клерка страхового агентства, но денег всегда не хватало. «У нас была любящая семья, где все поддерживали друг друга, – вспоминала Марша. – Но финансово матери всегда было тяжело»[251]. Когда она была подростком, отец вернулся в ее жизнь, и Марша переехала к нему и его новой семье во Флориду, но этот эксперимент, начатый из самых лучших побуждений, провалился. Через два года она вернулась в Голливуд, окончила старшую школу и поступила на вечернее отделение химического факультета Городского колледжа Лос-Анджелеса, параллельно работая на полную ставку в ипотечной банковской фирме, чтобы финансово поддерживать мать и сестру.

Как и Верна Филдс, Марша попала в киноиндустрию почти случайно: «Я просто пришла с улицы»[252]. Она обратилась в Калифорнийскую государственную службу занятости в поисках работы библиотекаря, и ее направили в «Сэндлер Филмз», где как раз искали младшего сотрудника в киноархив. Платили там не так хорошо, как в банке, но Марша поняла, что работа ей нравится и что у нее хорошо получается. «Я монтировала фильмы бесплатно, просто потому, что наслаждалась процессом», – вспоминала она. Работа приносила плоды: ее приняли в профсоюз. И Марша была настроена трудиться дальше, чтобы продраться через систему обучения монтажеров – это был мучительный восьмилетний процесс, за время которого она наверняка увидела бы, как на большинство престижных рабочих мест принимают мужчин. Считалось, что женщины-монтажеры слишком хрупки, чтобы носить тяжелые бобины с пленкой, или слишком нежны, чтобы вынести всю палитру нецензурной брани, которой монтажеры расцвечивают работу над кинолентами.

Вот только в паре с Лукасом ей едва ли приходилось слышать сквернословие – или вообще хоть какие-то слова, раз уж на то пошло. Монтируя, Лукас предпочитал слушать музыку и редко разговаривал, а если и говорил, то обсуждал кино, а не личные темы. Он по-прежнему относился к Марше с подозрением и даже с некоторым страхом, но и она немного его побаивалась. Марша

тут же поняла, насколько он хорош в своем деле. «Он был тихий и мало говорил, но казался очень талантливым и очень сосредоточенным, собранным человеком, – рассказывала Марша. – Я вышла из лихорадочного мира рекламы, а тут этот расслабленный паренек, который очень медленно и аккуратно работал за «Мовиолой». Он обращался с пленкой благоговейно»[253]. Пока Лукас держался отчужденно. Однако, несмотря на подозрительность, Марша его заинтересовала; он решил, что со временем, может быть, даже заговорит с ней.

После утренних занятий и дневных часов за монтажом у Верны Филдс, вечерами Лукас стоял у доски в аудитории USC как помощник преподавателя кинематографии Джина Петерсона, – на эту работу он пошел, чтобы покрыть часть расходов на университет. У вечерней группы, которую обучал Лукас, был уникальный состав; Петерсон заключил договор с армией, по которому должен был научить военных операторов, в основном из ВМС и ВВС, «немного раскрепоститься», как это описал позже Лукас. «Ветеранов-операторов ВМС учили снимать строго по уставу». Работа Лукаса заключалась в том, чтобы научить их думать как художники. «Я должен был показывать парням из флота, как использовать естественное освещение, думать о композиции и снимать кино по-другому»[254].

За это Лукаса наверняка дразнила «мафия USC»; война во Вьетнаме занимала все больше и больше первых полос с каждым днем, протестующие студенты вымещали разочарование как на политиках, так и на вернувшихся военнослужащих, так что работу с целой аудиторией короткостриженых солдат некоторые воспринимали как братание с врагом. «Они отправили этих армейских к нам, волосатым бунтарям, устраивающим демонстрации, – говорил позже Уиллард Хайк. – У нас с военными не было ничего общего»[255]. Однако Лукас видел ситуацию немного по-другому. Его студентов спонсировало и субсидировало федеральное правительство, поэтому у флотских съемочных групп оборудование было лучше, чем у обычных студентов киношколы USC – и, что более важно, они имели почти неограниченный доступ к цветной пленке со звуком. Так что Лукас видел перед собой помещение, заполненное великолепным оборудованием, нескончаемым запасом пленки и съемочной группой, которая умеет хорошо исполнять приказы. С этим оборудованием и пленкой он мог сделать все по-своему.

Предчувствие Лукаса оказалось верным: армейские съемочные группы действительно хорошо исполняли приказы – но только не *его* приказы. Проницательно уловив настрой

студентов, Лукас решил сыграть на их соревновательном духе. Он разделил их на две команды, одну из которых возглавил сам, а вторую отдал под руководство старшего по званию офицера. В этом состязании команда противника была обречена на проигрыш с самого начала, потому что Лукас уже знал, какой фильм снимет. Он собирался снять кино, которое они с Мэттью Роббинсом и Уолтером Мерчем обсуждали на кухне в Голливуде: то самое, о человеке, который выбирается из-под земли и бежит к свободе.

Он не хотел зацикливаться на сюжете; на создание фильма отводилось всего двенадцать недель, поэтому Лукас сосредоточился на визуальном облике фильма и ощущениях от него, а не на сюжете или персонажах, – именно такими словами позже критиковали некоторые его более поздние картины. «Меня привлекала идея сделать что-то футуристичное, – говорил Лукас. – Что-то полностью визуальное, без диалогов или персонажей – пересечение между сценичным и несценичным опытом. Что-то немного экспериментальное»[256]. На самом деле фильм должен был получиться совсем не «слегка» экспериментальным – у Лукаса было несколько нестандартных идей, которые, по его словам, «долгое время бурлили в голове»[257].

В первую очередь, как Годар в «Альфавиле», Лукас планировал использовать настоящее для показа будущего. Не нужно было делать декорации и реквизит космической эры; с помощью нескольких операторских трюков, изоленты и ткани Лукас смог придать одежде и технике шестидесятых футуристический, но при этом потрепанный и смутно знакомый вид – атмосферу «подержанной вселенной», которую он позднее перенес в «Звездные войны». Помимо этого, используя власть военных пропусков, Лукас смог получить доступ к компьютерным комнатам и другим помещениям в местах, которые обычно были закрыты: в том числе к главному аэропорту Лос-Анджелеса, аэродрому Ван-Найс и подземной парковке UCLA. Он собирался использовать в основном естественное освещение, которое придало бы фильму ощущение документальности, «найденной пленки», которая каким-то образом вернулась из будущего в 1967 год.

В этот раз у него была новая кинематографическая муза, очередное детище Канадской государственной службы кинематографа, эклектичный черно-белый фильм под названием «21–87» талантливого тридцатилетнего монтажера Артура Липсетта. Лукас признался, что пересматривал этот фильм «двадцать или тридцать» раз[258]. «Эта картина сильно повлияла

на меня, – сказал Лукас позднее. – Она была очень похожа на то, что я хотел снимать»[259]. Фильм не только воздействовал на представление Лукаса о звуке и на применение звуковых эффектов в кино, но исподволь вдохновил ключевую часть мифологии «Звездных войн».

«21–87» – почти десятиминутный фильм, в котором Липсетт использовал короткие кинофрагменты, снятые в Нью-Йорке, и беспорядочные обрывки пленки, которые он подобрал с пола монтажной комнаты Государственной службы кинематографа. Результат дисгармоничный и завораживающий: обычные люди ведут повседневную жизнь – гуляют по парку, говорят по телефону, едут на работу и с работы, – и это прерывается странными, часто тревожными кадрами: лошадь, спрыгивающая в воду с трамплина, процесс аутопсии или улыбающаяся бестелесная голова, рекламирующая сигареты в витрине магазина. Но именно уникальная работа Липсетта со звуком придает кадрам живость и даже провокативность, наделяя все происходящее на экране особым настроем и индивидуальностью: звуковая дорожка Липсетта жужжит и шумит обрывками размышлений о нравственности, Библии и боге. Блюз и госпел играют на фоне танцующих пар и молодых мужчин, расстреливающих друг друга из игрушечных пистолетов. Под ликующий хор люди смеются над своими отражениями в кривых зеркалах или сходят с эскалатора. «Когда Джордж увидел “21–87”, для него как будто включили свет, – сказал Уолтер Мерч. – Одна из вещей, которую мы совершенно точно хотели сделать… – это фильм, в котором звук и изображения непринужденно гармонируют»[260].

В одном незабываемом моменте – он особенно впечатлил Лукаса – Липсетт вставляет на фон бьющих крыльями голубей отрывок экзистенциальной дискуссии между Уорреном Мак-Каллоком, первопроходцем в области искусственного интеллекта, и кинематографистом Романом Кройтором. Мак-Каллок заявляет, что человеческие существа – всего лишь сложные машины, а Кройтор оспаривает это и утверждает, что все не может быть столь просто или бездушно, что, когда люди созерцают окружающий мир, «они осознают, что существует некая сила… за внешней маской, которую мы видим перед собой, и называют ее [эту силу] богом». Десять лет спустя Лукас признал, что его собственная версия Силы хоть и была основана на универсальной идее жизненных сил, на самом деле стала данью уважения Липсетту, «эхом этой фразы из “21–87”»[261].

Лукас одолжил еще одну идею у «21–87»: «Мне кажется, это одна из причин, по которой большинству моих [студенческих]

фильмов я давал “цифровое” название»[262]. Следующий фильм был назван по имени героя, которого в антиутопии Лукаса обозначают THX 1138 4EB. Как Воркапич в фильме «Жизнь и смерть актера из массовки под номером 9413», Лукас нанес идентификационный номер на лоб своего главного героя. Хотя Лукас всегда настаивал, что буквы THX «[не] несут никакого смысла»[263], Мэттью Роббинс, который оставил протагониста безымянным в первом синопсисе, считал, что Лукасу могло просто понравиться, как выглядят эти три буквы – «T, H и X симметричны»[264]. Другие предполагали, что Лукас выцепил название из своего номера телефона, 849–1138: буквы THX соответствуют цифрам 8, 4 и 9 на телефонном диске[265].

Лукас снял «THX 1138 4EB» в январе 1967 года за три длинных и изнурительных дня. Он заставлял свою армейскую съемочную группу работать по ночам и перетаскивать оборудование в компьютерные лаборатории и на парковки, чтобы заснять, как главный герой мчится по коридорам, а преследователи отслеживают его из пункта управления. Иногда съемки напоминали действия партизан: Лукас и съемочная группа пытались отснять как можно больше материала, пока свет на парковке не изменится или пока у них не закончится время. В их распоряжении было военное оборудование, но его все равно не хватало, и оно не всегда работало. Со всем этим Лукас пытался справиться и импровизировал с упорством, поразившим даже закаленных морских офицеров. Например, у Лукаса не было рельсовой операторской тележки для съемки кадров в движении, так что он и Зип Циммерман взваливали камеру на плечи и стояли неподвижно, как камни, на платформе на колесиках, которую медленно буксировали назад.

Ситуация усложнялась тем, что Лукас по-прежнему работал на полную ставку у Верны Филдс. Он сортировал и монтировал съемочный материал «Путешествия к Тихому океану» днем, а ночью занимался своим собственным фильмом. Темп был изнурительный; Филдс часто ловила Лукаса на том, что он засыпал за «Мовиолой», склонив голову, пока пленка медленно сворачивалась на полу. Ночью у него часто не было сил нести кинокамеру, потому он обхватывал ее руками и прижимал к себе, а не взваливал на плечо. По большей части он оставлял работу с камерой Циммерману, предпочитая руководить съемками со стороны. В любом случае трехдневные съемки считались легкой частью; настоящую работу над фильмом Лукас собирался проделать в монтажной комнате: добавить спецэффекты, накладки и необычную агрессивную звуковую дорожку. По завершении съемок измотанный Лукас привез коробки с пленкой

домой к Филдс, где планировал смонтировать фильм за следующие десять недель, работая на ее аппаратуре по ночам.

Сразу после съемок «THX», хотя впереди были еще недели монтажа, Лукас обратился к своему следующему проекту, шестиминутному фильму «Каждый жил в городе Претти Хау», вдохновленному одноименным стихотворением Э. Э. Каммингса. Первый раз у Лукаса появилась возможность использовать полноцветный тридцатипятимиллиметровый «Синемаскоп», однако далось это непросто. «В рамках проекта нам даже не разрешили снимать в цвете, – рассказывал Лукас. – Он был рассчитан на пять недель, и нам сказали, что снять фильм в цвете за пять недель невозможно, потому что целая неделя уйдет только на проявку». Но Лукас решил все равно сделать по-своему и вновь работал с Полом Голдингом, соавтором по «Херби», и большой съемочной группой, в которую входили и несколько актеров с костюмами и реквизитом. С бюджетом всего 40 долларов Лукас снял фильм за двенадцать дней – на девять больше, чем потребовалось для «THX», – и закончил работу к сроку. «Мы были среди немногих, кто справился», – сказал позже Лукас, однако признал, что его команда получила-таки выговор от преподавателя Дугласа Кокса за съемки в цвете[266].

Лукас продолжал монтировать «THX» поздними вечерами, уделяя особое внимание озвучанию фильма. С Уолтером Мерчем, который считал звукомонтаж «опьяняющим», он часто говорил о важности озвучки, и они оба знали, что правильная звуковая дорожка может превратить фильм в *переживание*[267]. Они убедились в этом на своем опыте в USC, где кинозал располагался таким образом, что звук оттуда несся по коридору и вырывался во внутренний дворик: «Когда шел по-настоящему интересный с точки зрения звука фильм, все отделение бегом неслось посмотреть, что же там показывают», – вспоминал Лукас[268]. Он всегда хотел, чтобы звук в его фильмах был как можно более чистым и чарующим – и за это умело боролся всю свою карьеру: не только выбрал деятельного дирижера Джона Уильямса для написания музыки к своим фильмам, но и успешно вводил звуковые системы для кинотеатров с лучшими колонками и акустикой.

Пока Лукас горбился за «Мовиолой» в монтажной Филдс, отбирая кадры для фильма про Линдона Джонсона днем, а затем наматывая и разматывая катушку с «THX 1138 4EB» всю ночь, он начал понимать, что разговаривать с Маршей становится все легче и легче. Их будничная болтовня все еще по большей части касалась фильмов. Лукасу нравилось, что она говорит о

кинематографе с той же страстью и с тем же уважением к технической стороне дела, что и он. Те немногие женщины, с которыми Лукас встречался в университете, по большей части интересовались, как он это описывал, «кучей глупостей»[269]. А тут он встретил девушку, готовую говорить о сюжетах и кинотехнике и разделявшую его презрение к голливудской системе, несмотря на то что именно через систему она пыталась прорваться наверх. Она была умная, с ней легко было говорить, так что Лукас наконец набрался смелости и пригласил ее на свидание – если можно так выразиться.

«Это сложно было назвать свиданием, – рассказывал Лукас об их совместном походе в Американский институт киноискусства (AFI) в Беверли-Хиллз на показ фильма общего друга. – Но тогда мы впервые оказались наедине». Затем последовали беседы друг у друга в гостях, затем еще фильмы, и внезапно, даже не осознав это полностью, они начали встречаться. «Мы с Маршей правда хорошо ладили», – без обиняков признавался Лукас. Маршу же привлекали его пыл и энергия, к тому же она считала его на удивление «милым, смешным и дурашливым»[270].

Они казались странной парой. Лукас – серьезный и задумчивый, а Марша, по словам его однокурсника Ричарда Уолтера, «очень яркая и живая. Самая очаровательная женщина из всех, кого вы могли повстречать»[271]. Милиус, который никогда не стеснялся в выражениях, считал, что Лукас оказался явно не в своей лиге. «Мы все удивлялись, как же малыш Лукас заполучил такую красивую девчонку», – фыркал Милиус, хотя думал, что знает ответ: Марша была такой же умной и одержимой кино. И, как он ехидно добавил, «она монтировала фильмы лучше его»[272]. Голдинг считал, что они здорово смотрелись вместе. «Оба такие маленькие», – прозаично заметил он[273].

Следующим студенческим проектом Лукаса стал амбициозный черно-белый документальный фильм о лос-анджелесском радиоведущем Бобе Хадсоне, говорливом диджее, который называл себя «Императором». Лукас провел значительную часть юности за рулем, занимаясь круизингом в Модесто и слушая болтовню диджеев, и поэтому уже некоторое время хотел снять документалку о каком-нибудь радиоведущем. «У людей возникают особые отношения с радиоведущими, – объяснял Лукас. – Они думают, будто те говорят только с ними, и создают особую атмосферу вокруг них. Люди очень привязываются к ним, хотя на деле они, конечно, совсем не близки»[274]. Изначально он хотел снять фильм о таинственном Вульфмане Джеке, который в 1967 году сжигал американские радиоволны на 250-киловаттной радиостанции XERB из Тихуаны.

«Но я не знал, где его искать», – сказал Лукас[275]. Так что Хадсон оказался счастливой случайностью. «[Джордж и я] тогда слушали передачи Императора Хадсона, – рассказывал Пол Голдинг, – и однажды пытались дозвониться друг до друга, потому что слушали очередной выпуск и одновременно поняли, что должны снять фильм об этом парне»[276].

Лукас и Голдинг воссоединились со своей небольшой командой со съемок «Каждый жил в городе Претти Хау» для новой документалки, которая изначально должна была длиться десять минут. Но Лукас и Голдинг были «весьма амбициозны» и представляли себе фильм в виде получасовой телепередачи с перерывами на рекламу[277]. Лукас донимал своих преподавателей и ввязался в несколько громких споров, прежде чем выбил себе достаточно пленки, чтобы снять дополнительный материал на условиях, что его выпускной проект будет длиться не больше десяти минут. «Я привык снимать кучу материала, а потом делать из него фильм в монтажной», – объяснил Лукас[278]. Однако он не собирался подчиняться десятиминутному ограничению.

Лукас занимался «Императором» почти весь март и апрель 1967 года: снимал, как Хадсон разглагольствует в эфире и болтает по телефону, даже умудрялся брать у него интервью. «Он [Хадсон. – *Пер.*] не представлял, что может случиться, пока мы в студии, – говорил позже Голдинг, – и ему не хотелось, чтобы кто-то из присутствующих испортил его радиопередачу»[279]. В конце концов Хадсон доверился Лукасу и съемочной группе, даже согласился поучаствовать в шутливом ролике: он должен быть выйти из машины в сопровождении грозных телохранителей, которых сыграли Лукас и Голдинг, скопировав стиль камео Хичкока. В свободное от Хадсона время Лукас снимал фальшивые рекламные ролики, от которых разило юмором журнала «Мэд» и еще более отчетливым душком «травки»: среди них была реклама автомобиля «Камаро», который оказывался носорогом, и реклама бананов, которые можно курить, – в последней Милиус сыграл мексиканского bandito с самодовольной ухмылкой.

Все участники получили хороший опыт. «Это был настоящий кинематограф, – вспоминал Голдинг. – Мы чудесно сработались и очень открыто воспринимали идеи друг друга»[280]. Милиус тоже всегда считал «Императора» одним из фирменных фильмов Лукаса: «Уже тогда он был великолепным художником. Он рассматривал все прежде всего визуально… с точным пониманием того, что хочет достичь. И, знаете, делал очень необычные вещи»[281]. Один из самых необычных и диссонансных моментов «Императора» наступает в середине фильма, когда

внезапно начинаются титры. На самом деле это была фальшивка, направленная против преподавателей-запретителей, но зрителям показалось, будто Лукас поддался требованиям ограничить фильм десятью минутами. На первом показе фильма, как вспоминал Голдинг, «по залу прокатилась волна разочарованных возгласов, потому что все знали… о наших сражениях с киношколой по поводу этого фильма – и вот теперь все решили, что мы прогнулись под школьные требования». Когда аудитория поняла, что фильм будет идти еще двенадцать минут после титров, она взорвалась от радости. «Каждая минута фильма после этих титров, – хитро ухмыляясь, рассказывал Голдинг, – была нашей осознанной атакой на систему»[282]. Лукас с глубоким удовлетворением купался в аплодисментах. Он оказался прав. *Опять*.

Той весной Марша переехала к Лукасу в дом на холме на Портола-драйв. Друзья задумчиво почесывали макушки; они казались столь непохожими. Но и Лукас, и Марша считали, что как раз поэтому идеально подходят друг другу. «Мне всегда казалось, что я оптимистка, потому что я экстраверт, и я всегда думала, что Джордж больше интроверт, тихий и пессимистичный», – рассказывала Марша. Лукас, как обычно, говорил загадками: «Мы с Маршей очень разные, но в то же время мы очень похожи». Если расспросы продолжались, он с неохотой признавал: ему нравится, что она каждый вечер готовит ужин. Увидев их вместе, родители Лукаса по относительной легкости, с которой он вел себя рядом с ней, смогли сказать, что она – та самая. Это убеждение укрепилось среди членов семьи, когда Лукас признался зятю, что «Марша – единственный человек, из-за которого я могу накричать на других»[283]. Для сдержанного Лукаса это было действительно серьезное заявление.

Вскоре после выхода «Императора» Лукас наконец окончил работу над «THX 1138 4EB». Ему понравился результат. «Я не ожидал, что выйдет настолько хорошо», – признавался он; Лукас тяжело работал, чтобы превратить фильм в наводненное чувствами переживание[284]. Визуально Лукас наполнил кадры множеством высокотехнологичных уловок: изображение искажено или забито помехами, дрожит, как плохо настроенный телеканал; по бокам и внизу экрана бегут цифры, дезориентирующие зрителя, которому кажется, что он видит все происходящее на экране монитора, как сами преследователи THX. Некоторые эпизоды будто сняты камерой наблюдения; другие окрашены в оранжевый цвет, показаны через забрало полицейского шлема с надписью в углу, говорящей о том, что сейчас мы видим

происходящее глазами perfectbod 2180. В определенный момент мигает дата 5–14–2187 – отсылка к фильму Липсетта.

Многонедельная работа Лукаса над звуковой дорожкой тоже оправдала себя – даже сегодня немногие фильмы могут сравниться с ним по звучанию. «Дикая смесь Баха, – рассказывал Уолтер Мерч, – и вкрапленные в нее едва слышные переговоры авиадиспетчеров или кого-то вроде них»[285]. Лукас брал интересную музыку где только можно: на вступительных титрах играет тоскливая композиция «Still I'm Sad» группы «Ярд Бердз», а на фоне триумфального бегства THX в закат раскатисто звенят громогласные органные аккорды. Подспудное ощущение общего безумия Лукас усилил, добавив сцену, в которой Режим, олицетворенный похожей на Христа фигурой с цифрами 0000 на лбу, ведет допрос обвиняемой в «сексуализации» YYO 7117 – партнерши THX. В фильме присутствует множество долгих сцен, во время которых люди просто нажимают на кнопки и управляют техникой, или кадров, где THX бегает по бесконечным коридорам, беспорядочно размахивая руками. Но все это затягивает – благодаря скорострельному монтажу Лукаса, спецэффектам и сюрреалистичным звукам. Если кратко: «THX 1138 4EB» удался.

«Мне хотелось передать эмоции исключительно кинематографическими средствами, а не через сюжет, – говорил Лукас позднее. – Такой была цель всех моих тогдашних фильмов. Всю свою карьеру я остаюсь энтузиастом кино; хотя позже я начал снимать фильмы с более традиционным повествованием, я всегда старался выразить эмоции в основном средствами кинематографии»[286]. И действительно, это было серьезное кинематографическое переживание; премьерный показ фильма стал настоящим событием. Студенты начали аплодировать с появления логотипа USC на экране и перешли на рев, когда его цвета начали медленно меняться с желтого на кроваво-красный.

Успех «THX» немного ослабил напряжение в отношениях отца и сына. Джордж Лукас-старший давно смирился с твердой решимостью сына работать в кино, хотя радости по этому поводу не выказывал. Но на студенческом кинофестивале USC, слушая воодушевленный гул аудитории, он наконец осознал, что сын не только нашел свое призвание, но и заслужил уважение среди сверстников. «Я был против затеи с киношколой с самого первого дня, но тогда мы поняли, что сын наконец нашел свое место, – признавал Джордж-старший. – По дороге домой я сказал Дороти: "Думаю, мы поставили деньги на верную лошадку"»[287].

После «THX 1138 4EB» Лукас чувствовал себя уверенным и признанным, и потому подал документы на студенческий грант

от «Коламбия Пикчерс» и Карла Формана, продюсера фильма «Золото Маккенны» с Грегори Пеком в главной роли, который снимали в Юте и Аризоне. Форман предоставлял возможность четырем студентам – двум из UCLA, двум из USC – понаблюдать за работой его съемочной группы и, что более важно, снять короткометражные фильмы о создании «Золота Маккенны», которые Форман смог бы использовать в рекламной кампании. К вероятному разочарованию Лукаса, он не попал в число двух выбранных студентов USC: гранты достались его однокурсникам Чарли Липпинкотту и Чаку Брейверману. Однако в последний момент Липпинкотт отказался от предложения, потому что нашел работу помощником режиссера в «Коламбия Пикчерс», и порекомендовал Лукаса на свое место: так что Лукас отправился в пустыню Аризоны, чтобы встретиться с Форманом и съемочной группой «Золота Маккенны». Это была его первая возможность увидеть процесс создания большого художественного фильма. Лукас, который и раньше не умел терпеливо наблюдать за действием со стороны, был разочарован.

«Мы никогда не видели такой роскоши. Огромная неповоротливая громадина потребляла по сто тыщ миллионов долларов каждые пять минут, – говорил Лукас позднее. – У нас такое в голове не укладывалось, ведь мы делали фильмы за три сотни долларов, а тут такие невероятные траты – худшее, что есть в Голливуде»[288]. Однако Лукас упустил, что сам получал выгоду именно благодаря этому масштабу: Форман обеспечил четырех юных кинематографистов – помимо Лукаса и Брейвермана из USC там были Дж. Дэвид Уайлз и Дэвид Макдугалл из UCLA – оборудованием и транспортом, необходимым для съемки короткометражек, и даже выплачивал каждому еженедельную стипендию, большую часть которой Лукас откладывал. При желании Лукас мог бы по-прежнему работать в партизанском стиле, но Форман обеспечил его лучшим оборудованием за всю его пока недолгую карьеру.

Несмотря на отвращение к «роскоши» на съемках, Лукас втайне надеялся, что участие в съемках «Золота Маккенны» наконец-то откроет для него перспективы работы в Голливуде, и потому хотел произвести хорошее впечатление на Формана. Этот бой оказался тяжелым – Форман, который написал сценарий к «Ровно в полдень» и спродюсировал «Пушки острова Наварон» и «Рожденные свободными», был известен своей раздражительностью. Возможно, у него имелись на то веские причины: в пятидесятые годы, во время «красной угрозы» [289], его внесли в «черный список», и больше десяти лет он провел в Лондоне в добровольном изгнании. «Золото Маккенны» стало его

первым крупным проектом после возвращения в США.

Для человека, стремившегося снискать расположение Формана, Лукас начал знакомство чересчур резко. По существу, юные кинематографисты получили полный карт-бланш – за ними не приглядывали, никто не планировал внезапно появляться на месте съемок с проверками. Но Форман хотел, чтобы они представили свои идеи на одобрение. Уайлз предложил снять фильм о табунщиках; Макдугалл собрался следовать по пятам за режиссером Джеем Ли Томпсоном, а Брейверман – за самим Форманом. Лукас, который признал, что в те времена был «очень недружелюбным парнем», не хотел даже слышать о чем-то столь обыденном и предложил снять «симфоническую поэму» в духе «1:42:08». Форман попытался отговорить его, но чем больше доводов он приводил, тем сильнее Лукас цеплялся за свою идею. «Если они выделили грант на создание кино, то я и хотел снять кино, – возражал Лукас. – А не делать какой-то рекламный ролик».

Лукас отправлялся бродить в одиночестве – позднее Форман обвинил его в «пренебрежении» своими товарищами-кинематографистами, что Лукас категорически отрицал. Он снимал пустынные пейзажи, широкие небеса, мельницы и степных собак; на фоне лишь изредка мелькала съемочная группа «Золота Маккенны» – в пустыне они были чужаками, видимыми только издалека. Свой фильм Лукас назвал по дате окончания съемок: «6–18–67» – очередной фильм с «цифровым» названием. Частично вестерн Джона Форда, частично симфоническая поэма, этот фильм, как сказал Лукас Марше, был еще и «о тебе, потому что не важно, что я снимаю – я представляю, что все это о тебе». Но Формана фильм не впечатлил, и он пожаловался, что четырехминутное художественное нечто Лукаса снято с явным нарушением первоначального задания и имеет мало общего с «Золотом Маккенны». Однако год спустя, когда «6–18–67» показали на лос-анджелесском канале PBS, Форман неохотно признал, что Лукас все же смог заявить о себе: «Жизнь [в пустыне] существовала до нас, и жизнь продолжит существовать после нас. Именно об этом фильм Джорджа»[290][291].

Лукас вернулся в Лос-Анджелес в июне и с удивлением узнал, что они с Уолтером Мерчем попали в число номинантов на престижную мемориальную стипендию Самюэля Уорнера. Это была еще одна возможность понаблюдать: «Если будешь только смотреть, то ничему не научишься», – ворчал Лукас. Но зато победителя отправляли на шесть месяцев на студию «Уорнер Бразерс», где он мог выбрать для работы любой департамент и даже получал еженедельную стипендию в восемьдесят долларов.

«Это было серьезно», – признавал Лукас. Кроме того, учитывая растраченную попытку с Форманом, он мог получить еще один шанс вломиться в наглухо закрытую голливудскую систему. Они с Мерчем сидели во внутреннем дворике USC, ожидая, когда же стипендиальная комиссия назовет имя победителя. И поклялись: кто бы ни получил стипендию, он должен как-нибудь использовать эту возможность, чтобы помочь другому. Лукас выиграл и несколько лет спустя выполнил свою часть сделки – пригласил Мерча звукорежиссером в «Американские граффити». «Мы были хорошими друзьями во время учебы, и я смог помочь ему позже, – с теплотой говорил Лукас. – В те дни все помогали друг другу»[292].

Лукас быстро понял, что «Уорнер Бразерс» переживает не лучшие времена. «Уорнер», как и большинство других крупных студий, казалась динозавром, медленно и неуклюже бредущим к вымиранию. Посещаемость кинотеатров резко упала за предыдущие два десятилетия – в начале пятидесятых кинотеатры в США продавали на тридцать четыре миллиона билетов меньше *каждую неделю*, чем всего лишь за три года до этого. По большей части виновато в этом было новомодное изобретение под названием «телевидение»: оно предоставляло зрителям больше возможностей развлечься, к тому же доступных в уюте собственных домов. В борьбе за аудиторию киностудии начали снимать крупные высокобюджетные киноленты, многие из которых отправляли их прямо на дно, если не окупались кассовыми сборами, как это произошло с самым известным примером – фильмом 1963 года «Клеопатра» режиссера Джозефа Манкевича, из-за которого чуть не обанкротилась «20-й век Фокс». В 1967-м такая же бомба – мюзикл «Камелот» – подорвала студию «Уорнер».

Основатели киностудий умирали или уходили в отставку. Семидесятипятилетний президент студии «Уорнер», Джек Уорнер, недавно продал свои акции компании «Севен Артс» и собирался перебраться в другую часть города, чтобы основать собственную продюсерскую компанию. Студии теряли деньги, штатных актеров и сценаристов увольняли. Что еще хуже, пока профсоюзы сжимали в тисках доходы студий, многие руководители обнаружили, что дешевле и легче прекратить снимать фильмы внутри студий и проводить съемки на натуре или с иностранными съемочными группами. Съемочные павильоны закрывались. Некоторое время Лукас надеялся заняться мультипликацией в знаменитом мультипликационном подразделении «Уорнер Бразерс», которое выпускало, как казалось, бесконечный поток качественных мультфильмов из

серии «Луни тьюнз» десятилетиями. Но выяснилось, что его тоже закрыли в 1963-м, да так и не возродили. «Все было закрыто, – сказал позже Лукас. – Студия напоминала город-призрак»[293].

Как оказалось, закрыто не *совсем все*; в помещениях студии занимались одним фильмом, двенадцатинедельные съемки которого под руководством режиссера-новичка только-только начались: это была экранизация набившего оскомину мюзикла «Радуга Финиана» в главной роли с точно так же набившим оскомину шестидесятивосьмилетним Фредом Астером. Взглянув на съемочную площадку, Лукас тяжело вздохнул. «Мне было не очень интересно, – рассказывал он. – Я тогда только-только вернулся после “Золота Маккенны” и решил, что не хочу ввязываться в бизнес художественных фильмов. Я хотел быть оператором документалок»[294]. Но он застрял на почти заброшенной студии «Уорнер», вновь исполняя ненавистную роль *наблюдателя* – к тому же наблюдать приходилось за работой какого-то желторотого режиссера.

Лукас несколько дней слонялся по съемочной площадке «Радуги Финиана», молчаливо рассматривая – *наблюдая* – процесс, скрестив руки на груди и поджав губы. В конце концов режиссер заметил «тощего молодого человека», который следил за ним, и спросил, кто это такой. Ему ответили, что гость – «студент-наблюдатель из USC», и тогда между дублями он робко подошел к Лукасу, который стоял с каменным лицом.

– Что-нибудь заинтересовало? – спросил он Лукаса.

Тот медленно покачал головой и со скучающим видом, быстро отведя руку в сторону ладонью вниз, ответил:

– Не-а. Пока нет.

Дородному бородатому «желторотому режиссеру» тогда было двадцать восемь лет. «Именно так, – вспоминал позже Фрэнсис Форд Коппола, – я познакомился с Джорджем Лукасом»[295].

4. Радикалы и хиппи. 1967–1971

«Мы с Фрэнсисом [Фордом Копполой] с первой же встречи стали хорошими друзьями», – рассказывал Лукас[296]. Несмотря на типичную бесцеремонную первую фразу знакомства – не совсем грубое «ты все делаешь неправильно», которым Лукас однажды поприветствовал Мерча, но близко к тому, – Коппола тотчас почувствовал в Лукасе родственную душу. Отчасти это было связано с их близостью по возрасту: Лукасу двадцать три, Копполе – двадцать восемь. «В те дни среди режиссеров не было молодых людей. В основном это были пожилые мужчины в костюмах, которые курили трубки, – говорил позже Коппола. – Я увидел Джорджа, и это было как будто встретить кого-то из своих, моего возраста… с похожей историей становления и отношением к кинематографу»[297].

На первый взгляд между ними было не так много общего. В отличие от Лукаса, Коппола вырос в доме, где к художественному самовыражению не только относились терпимо, но даже поощряли. Отец Копполы, Кармин, был музыкантом Детройтского симфонического оркестра. В день рождения сына, 7 апреля 1939 года, он играл на флейте в радиопередаче «Час Форда воскресным вечером» и дал новорожденному сыну второе имя в честь спонсора программы. В отличие от Лукасов, между Фрэнсисом и его отцом почти не было разногласий, а когда в девять лет Фрэнсис заразился полиомиелитом, его отец был чуть ли не «уничтожен» горем – такое проявление чувств было бы совсем не в характере Джорджа Лукаса-старшего[298]. Фрэнсис полностью оправился после болезни лишь спустя год карантина в своей комнате и соблюдения постельного режима – об этом заточении он никогда не забывал. «Многое в моем стремлении в мир кино проистекает из этого чувства изоляции», – говорил Коппола позднее[299].

После окончания старшей школы в Джамейке, Нью-Йорк, Коппола в 1956 году поступил в Университет Хофстра, где вскоре возглавил программу театрального искусства благодаря своей способности делать все и сразу: писать, режиссировать, играть и продюсировать. Он также выработал в себе вызывающую независимость. «Общий характер моего режима – а это был режим – заключался в том, чтобы передать управление Отделением театральных искусств в руки студентов», – рассказывал Коппола. И этого он успешно добился. Послы выпуска – «я вышел из Хофстра очень успешным парнем» – он открыл для себя фильмы советского режиссера Сергея Эйзенштейна и тут же перенаправил

свою любовь к театру в кино. «В понедельник я был в театре, – вспоминал он, – а во вторник уже хотел снимать кино»[300].

Вдохновленный Коппола поступил в аспирантуру киношколы UCLA осенью 1960 года. Благодаря таланту сценариста он выиграл престижную премию имени Сэмюэла Голдвина и вскоре, как и многие начинающие кинематографисты того времени, стал работать на Роджера Кормана, для которого написал и срежиссировал низкобюджетный фильм ужасов «Безумие-13» в 1963-м. В том же году его сценарии привлекли внимание студии «Уорнер Бразерс – Севен Артс», и она предложила ему контракт, по которому он должен был писать или переделывать чужие сценарии; один из них, «Паттон», впоследствии принес ему «Оскара». Однако очень быстро Копполе надоело обслуживать чужие фильмы. Он написал сценарий на основе романа «Ты теперь большой мальчик» и снял его сам за короткие двадцать девять дней в Нью-Йорке в 1966 году. В двадцать семь лет Коппола официально выпустил полнометражный художественный фильм – значительное событие, и Коппола это понимал. «В те годы казалось невероятным, чтобы такой молодой парень снял художественный фильм, – говорил он. – И я стал первым!»[301]

Для разочарованных студентов и выпускников киношкол, которые часто оказывались у захлопнутых дверей голливудских студий, Коппола, по словам Уолтера Мерча, «уже стал «легендой»[302]. «Благодаря своему характеру он действительно смог дернуть за ручку и приоткрыть эту дверь, и мы вдруг увидели просвет: один из нас, выпускник киношколы без каких-либо связей в киноиндустрии, делая один шаг за другим, фактически совершил скачок от студента киношколы до режиссера, который снял художественный фильм, профинансированный одной из студий»[303]. Для Стивена Спилберга Коппола был «путеводной звездой… Фрэнсис вдохновлял многих молодых кинематографистов, потому что прорвался до того, как это сделали многие другие»[304].

Убедившись в способностях Копполы во время работы над «Большим мальчиком», «Уорнер» поручила ему «Радугу Финиана» – единственный проект в почти пустой студии. Два самых молодых человека на съемочной площадке, Лукас и Коппола начали проводить много времени вместе – последний стал для первого еще одной заменой старшего брата. Однако Коппола исполнял эту роль с радостью и даже с рвением. «Я очень хотел найти друга, – вспоминал Коппола, – и, как показало время, кого-то, кого у меня никогда не было, – младшего брата»[305]. Как обычно бывает у братьев, они ругались, иногда доходя до крайностей, а затем мирились, и так повторялось на протяжении

следующих лет.

Но тогда Лукас скучал. С Копполой было здорово общаться, но Лукасу хотелось не только «наблюдать». Ему вполне хватило бездействия во время съемок «Золота Маккенны» весной. Так что он начал временами уходить со съемочной площадки – и от Копполы, – чтобы порыться в пустом корпусе мультипликаторов в поисках оставленных обрывков пленки, которые можно использовать для короткометражки. «Камеры все еще стояли там, – рассказывал Лукас, – поэтому я решил, что поищу короткие обрывки пленки и проведу эти шесть месяцев за работой над мультипликационным фильмом»[306].

Коппола заметил отлучки молодого человека, и это его не обрадовало. «Что ты делаешь? – потребовал он ответов у Лукаса. – Я тебя плохо развлекаю?»[307] Лукас объяснил, что предпочитает *деятельность* наблюдению. Коппола сочувственно кивнул и взял Лукаса на работу своим помощником по административным вопросам, пообещав 3 тысячи долларов за полгода. Лукас занимался многими повседневными делами на съемочной площадке, в том числе фиксировал на фотографиях реквизит и мебель, чтобы соблюсти последовательность между дублями, но Коппола ожидал большего от молодого человека, которого вскоре начал считать своим протеже. «Я говорил ему что-нибудь вроде: “Джордж, каждый день ты должен выдавать гениальную идею. Это твое задание”, – вспоминал Коппола. – И каждый день он выдавал по гениальной идее, так что я быстро понял, что он – исключительный человек»[308].

Со стороны они выглядели странно. Лукас – невысокий и неприметный, а Коппола с ростом метр восемьдесят три – веселый и общительный. Но чем лучше они друг друга узнавали, тем больше нравились друг другу – и тем больше ценили свои различия. «Сильные стороны [Джорджа] были в других областях, – рассказывал Коппола. – Я вышел из театра и долгое время пытался стать сценаристом, а он вышел из техники и был очень силен в монтаже. Так что произошло слияние наших умений»[309]. Например, Лукаса не интересовали каждодневные актерские причуды, а Коппола со своим театральным прошлым тут же охотно включался в перепалки, не обращая внимания на чьи-то ущемленные чувства или эго. Во время съемок «Финиана» Коппола со скандалом уволил Гермеса Пана, хореографа, выбранного Фредом Астером, несмотря на возражения самого Астера – тот тихо ворчал, что «ненавидит то, что на его глазах делает Коппола»[310].

Лукас легко поддавался громогласному энтузиазму харизматичного Копполы. «Фрэнсис очень пламенный и очень

итальянец, очень “Давай Уже Пойдем и Сделаем Что-Нибудь”, а я – очень “Давай Сначала Подумаем Об Этом”, – сказал Лукас позднее. – Но вместе мы были великолепны, потому что я, как эдакий камень на шее, немножко тормозил его и следил, чтобы никто не снес ему эту голову с плеч. Чувство эстетического у нас очень схожее… но мы полные противоположности в организации работы и вообще в подходе к делу. Думаю, именно поэтому мы так активно взаимодействовали»[311]. Иногда во время съемок Коппола даже с ликованием пренебрегал правилами, и это вызывало у Лукаса восхищение. Для одного из эпизодов в «Финиане» Коппола вытащил съемочную группу в Сан-Франциско, чтобы заснять Фреда Астера на знаменитом мосту Золотые Ворота. У него не было необходимых разрешений, поэтому Коппола просто снимал до тех пор, пока группу не прогнал полицейский патруль – такой партизанский кинематограф Лукас оценил[312].

Уже тогда они отлично дополняли друг друга, но одну вещь в Лукасе Коппола хотел изменить, несмотря ни на что. «Если ты собираешься стать режиссером, ты должен научиться писать», – сказал ему Коппола[313]. «Никто не будет воспринимать тебя всерьез, если ты не умеешь писать сценарии»[314]. Лукас тяжело вздохнул, вздрагивая от воспоминаний о долгих вечерах, которые он проводил в трудах над школьными и университетскими сочинениями, спотыкаясь об орфографию и простейшую грамматику. «Я не писатель, – возразил он. – Я *ненавижу* писать»[315]. И добавил: «Мне нравится “синема верите”, документальные фильмы… симфонические поэмы без сюжета, без персонажей»[316].

Но Коппола стоял на своем: любой стоящий режиссер должен знать, как состряпать сценарий. Коппола пообещал помочь всем, чем сможет, и даже придумал проект для первого сценария Лукаса: он настаивал, что его студенческую короткометражку «THX 1138 4EB» с побегом в пустыню можно развернуть в полнометражный художественный фильм. Чтобы подсластить пилюлю, Коппола сказал, что если Лукас напишет сценарий, то получит за него деньги. Требовалось лишь немного хитрости в стиле Копполы.

Той осенью Коппола завершил съемки «Радуги Финиана» и уже горел идеей следующего проекта – фильма по собственному сценарию под названием «Люди дождя». Сценарий был вдохновлен детскими воспоминаниями о том, как после ссоры его мать убежала от отца и поселилась в местном мотеле, успешно исчезнув на несколько дней. Эта картина должна была стать для Копполы очень личной, и он хотел снять ее в более суровом и

реалистичном кинематографическом стиле. «Я планирую сделать маленький фильм с маленькой группой людей, как в университете, – сказал он Лукасу, – залезть в грузовик и колесить по штатам, снимать по пути. Без графика, без всего этого… просто снимать кино»[317]. Коппола хотел, чтобы Лукас стал его правой рукой в этом проекте. Лукас заинтересовался, но настроен был несколько скептично. Он считал, что Копполе нужно сначала все продумать; а Коппола на это говорил, что у Лукаса нет тяги к приключениям. «Он называл меня восьмидесятипятилетним стариком», – вздыхал Лукас[318].

Со своим типичным нахальством Коппола несколько недель обхаживал «Уорнер» с идеей «Людей дождя», а затем демонстративно пропал – этим стратегическим ходом он пытался создать у студии впечатление, будто обратился с проектом в другое место. Это сработало: спохватившись, «Уорнер Бразерс» согласилась выделить Копполе 750 тысяч долларов на съемки «Людей дождя» именно в таком виде, в каком он хотел: в дороге, вдалеке от студии и без одобренного сценария. Кроме того, Коппола убедил студию включить в расходы 3 тысячи долларов для Лукаса за сценарий «THX 1138 4EB». Коппола предложил Лукасу думать об этих деньгах, как о зарплате: он мог работать над «Людьми дождя» днем и писать «THX 1138 4EB» ночью.

Ошарашенный Лукас только покачал головой, восхищенный грандиозной дерзостью Копполы. «Фрэнсис мог бы продать лед эскимосам, – сказал Лукас позже. – У него невообразимая харизма. Теперь я понимаю, в чем заключался магнетизм великих исторических правителей»[319].

У Копполы были обоснованные причины, чтобы верить в будущий успех «THX» в виде полнометражного фильма. Весь 1967-й и начало 1968 года фильм все еще крутили в среде студентов киношкол, он получал похвалы – и даже награды – студентов, критиков и сотрудников голливудских студий. Нед Танен, на тот момент начинавший продюсерскую карьеру в «Юниверсал», вспоминал, как вышел из кинотеатра почти что в исступлении. «Смотришь это кино и думаешь: “Боже мой, кто, черт возьми, снял его? Не знаю, где он украл пленку, но это кто-то очень особенный”»[320].

Вершина славы «THX» – и Лукаса, как начинающего кинематографиста, – пришлась на январь 1968 года, когда картину назвали лучшим игровым фильмом на третьем Национальном студенческом кинофестивале, который проходил в Ройс-Холле UCLA. Вообще Лукас подал заявки на три из четырех основных категории; помимо «THX» в категории документальных

фильмов соревновался «Император», а «6–18–67» – в категории экспериментальных фильмов. По слухам, Лукас выиграл и в этих номинациях, но в итоге его удостоили лишь почетного упоминания, чтобы все награды не достались одному студенту. И без того Лукас приложил руку к победителю в номинации на лучший мультипликационный фильм – киноленте «Марселло, мне скучно» однокурсника Джона Милиуса, для которой Лукас смонтировал звук. Этого было достаточно, чтобы его упомянули в журнале «Тайм» и превознесли в «Лос-Анджелес таймс», как «самый впечатляющий молодой талант, вышедший из университетского отделения кинематографии за последние пять лет»[321]. Кинокритик Чарльз Чэмплин пошел даже дальше, объявив, что «благодаря изобретательности, мощи и профессионализму “THX 1138 4EB” Лукаса – сногсшибательный фильм, который необходимо смотреть»[322].

Даже если не считать награды и похвалы, этот фестиваль стал важнейшим поворотным пунктом для Лукаса – и всего кинематографа – по совершенно другой причине. В пятницу 19 января 1968 года, когда в Ройс-Холле подняли занавес в первый вечер фестиваля, в зале сидел первокурсник Калифорнийского университета в Лонг-Бич по имени Стивен Спилберг, которому тогда был двадцать один год. «Я не слышал ни об одном из этих фильмов раньше… так что не ожидал ничего особенного, – вспоминал Спилберг. – Посмотрел несколько короткометражек… но затем включили “THX”, и было столько виртуозности в оформлении, видеоряде и эмоциях этой истории… я не мог поверить, что это ученический фильм… Публика полностью стихла. Если бы кто-то в зале обронил булавку, это можно было бы услышать»[323]. Спилберг был в восхищении – и практически позеленел от зависти к молодому режиссеру. «Моим первым впечатлением было “Я ненавижу тебя!”, – смеясь, рассказывал он позднее. – “Блин, я ненавижу этого парня! Он настолько лучше меня!”»[324]

После показа Спилберг отправился за кулисы, где обнаружил Лукаса с Копполой – рассказы каждого о первой встрече хорошо отражают их характеры и стили повествования. У Спилберга воспоминания теплые и яркие: «Джордж оказался очень дружелюбным парнем. [Он сказал:] “Привет, как дела?” – мы обменялись рукопожатием и стали друзьями. Наша дружба началась с рукопожатия»[325]. В своем рассказе об этом событии Лукас совершенно неэмоционален и в детали не вдается: «Возможно, наша встреча произошла именно тогда. После показа там было много людей. Но, – признается он, – если мы действительно познакомились там, это точно было [просто]

рукопожатие, “Привет, как дела?”»[326]

Каким бы памятным – или нет – ни было это знакомство, дружба между Лукасом и человеком, которого он позднее с теплотой назвал «моим партнером, товарищем, вдохновителем и соперником»[327], была неизбежна – уж слишком у них много общего. Подростками оба ходили в аутсайдерах, хотя Спилберг скорее был нерд, а не бриолинщик, как Лукас. «Я был нелюдимый и очень одинокий, – вспоминал Спилберг свои детские годы в Аризоне. – Единственный еврей в школе, застенчивый и неуверенный»[328]. Спилберг тоже равнодушно относился к учебе, чтил комиксы и провозглашал себя «теленаркоманом». Однако, в отличие от Лукаса, Спилберг еще с начальной школы знал, что хочет заниматься кино, снять собственные вестерны, детективы и даже свой фильм о летчиках-истребителях Второй мировой под названием «Боевой взвод». «С двенадцати лет я очень серьезно отношусь к кино, – говорил Спилберг позднее. – И в те ранние годы это было не просто хобби… Я действительно начал уже тогда»[329].

Из-за плохих оценок Спилберг не смог пробиться в киношколу USC, поэтому поступил в Калифорнийский университет в Лонг-Бич, где ему предстояло самостоятельно собрать предметы для учебной программы по кинематографу: в Лонг-Бич официально не было киношколы. Хотя это не так уж и важно – почти все время учебы Спилберг провел на студии «Юниверсал», куда пробирался тайком: смотрел, как снимают фильмы, сидел с монтажерами; его часто выгоняли из съемочного павильона. Он снял несколько любительских фильмов, в том числе в семнадцать лет – полнометражную ленту под названием «Небесные огни», которую даже показали в настоящем кинотеатре в Финиксе. И все же к моменту первой встречи с Лукасом в начале 1968 года Спилберг скорее еще только стремился к кино, а не занимался им. Лукас и его работа с новой силой вдохновили Спилберга. «Среди моих примеров для подражания… уже не было Джона Форда, Уолта Диснея, Дэвида Лина, – рассказывал Спилберг. – Их место занял человек моего возраста, с которым можно познакомиться и соперничать, у кого можно черпать вдохновение»[330]. Воодушевившись увиденным на экране в Ройс-Холле, Спилберг собрал деньги на написание сценария и съемки впечатляющего двадцатипятиминутного фильма под названием «Бредущие». К концу года он подписал договор с «Юниверсал» и вошел в киноиндустрию.

В феврале 1968-го Лукас отправился из Калифорнии на Лонг-Айленд, в Нью-Йорк, чтобы выбрать натуру для «Людей дождя».

Коппола собирался начать съемки в марте и уехал туда еще раньше: он проводил пробные съемки в Хофстре и готовил караван из семи машин для неспешного путешествия по стране. Коппола заранее объявил, что в поездку нельзя брать жен и подружек, так что Лукас приехал в Нью-Йорк вместе с Маршей, чтобы провести немного времени вместе перед долгим приключением с Копполой. Они бродили по Гарден-Сити, подыскивая локацию для сцены свадьбы, и Лукас сделал Марше предложение.

Решение жениться на Марше было столь же неожиданным, сколь и очевидным. «Не то чтобы я увидел ее в монтажной и сказал себе: “Эта девушка будет моей”, – вспоминал Лукас. – Скорее я думал так: “Вот еще одна девушка, мы с ней повеселимся, а почему бы и нет, черт возьми?” Я точно не ожидал, что женюсь на Марше». И продолжил: «Но мы с Маршей правда хорошо ладили. Оба умели настоять на своем, и никто из нас не терпел оскорблений друг от друга. Мне это нравилось. Не люблю тех, кто позволяет себя унижать»[331]. Джон Пламмер, который следил за развитием событий с самого начала, ничуть не удивился событию: «Их убеждения во многом схожи, и, как пара, [они] очень поддерживали друг друга. Была общая миссия, которую они хотели выполнить. У них сложились очень хорошие отношения»[332].

В рамках этой миссии, по крайней мере как себе представлял Джордж, они должны были вернуться в Северную Калифорнию, где Марша продолжит монтировать рекламные ролики и фильмы, а он сам начнет карьеру независимого авангардного кинематографиста. «Мы будем вместе делать [фильмы] и продавать их, – сказал он ей. – Скорее всего нам придется нелегко». Маршу восхищала такая предусмотрительность. «Джордж все и всегда планирует сильно заранее, – говорила она. – Разрабатывает в голове варианты того, что может произойти через год или два, обдумывает все возможности, чтобы справиться с любой возникшей ситуацией. Он умеет найти выход при любом раскладе»[333].

Как и с Копполой, Лукас рассматривал их с Маршей различия как движущую силу отношений; но, как обычно, он с трудом выражал эту мысль: «Я говорю “черное”, она говорит “белое”. Но у нас одинаковые вкусы, жизненная история, ощущения и философия». Марша сформулировала эту идею более элегантно: «Мы стараемся дополнить себя, поэтому ищем тех, кто силен в том, в чем мы слабы». Если что и могло их объединить, так это любовь к монтажу. «Эта одна из причин прочности наших отношений: мы любим одно и то же»[334]. Сейчас, оглядываясь

назад, можно сказать, что это все же не лучшее основание для создания семьи.

Официально став невестой, Марша уехала обратно в Калифорнию, а Лукас залез в один из фургонов, которые Коппола выбил для перевозки своей съемочной группы из двадцати человек – режиссера, актеров, каскадеров, технических работников, звукооператоров, всех. Им предстояло почти пять месяцев колесить по восемнадцати штатам. Коппола собирался везти с собой и все необходимое оборудование, в том числе полноразмерный ультрасовременный монтажный стол «Стейнбек», который купил в счет части режиссерской зарплаты. Съемки «Людей дождя» стали «работой в удовольствие», как сказал Коппола позднее. «У нас была очень маленькая съемочная группа, мы работали в бывшем школьном автобусе, который сами переоборудовали и напичкали продвинутой кинотехникой»[335]. По существу, план заключался *в полном отсутствии плана*: Коппола набросал примерный график съемок, но утвержденного расписания или точно выбранных локаций у него не было; если он замечал место, которое казалось подходящим для какой-нибудь сцены, он останавливался и начинал снимать. Вдохновение – вот что определяло их каждодневный маршрут. Съемки без конечной цели – тот самый партизанский кинематограф, который так любил Лукас.

Но было тяжело. Особенно изнурительным для Лукаса оказался режим: каждый день он вставал в четыре утра, два часа агонизировал над сценарием «THX 1138», затем в шесть начинал рабочий день, как третий помощник режиссера, правая рука Копполы и универсальный мальчик на побегушках. Процесс написания сценария был особенно медленным и мучительным. «Фрэнсис… почти что приковал Джорджа к столу наручниками», – вспоминала Марша[336]. Но Лукас вел себя стоически. «[Фрэнсис] вроде как взял меня под крыло, – сформулировал Лукас позднее. – Он сказал: “Я помогу тебе”»[337]. Первый совет Копполы: «Даже не пытайся перечитывать написанное. Сделай все за неделю-две, затем вернись к началу и исправляй… просто сиди и вноси правку»[338].

В то же время Лукас, который никогда не упускал возможности схватить пленку и снять что-нибудь, начал работу над документальным фильмом о съемках «Людей дождя» и следовал по пятам за Копполой с шестнадцатимиллиметровой камерой и магнитофоном «Награ». «Присутствие Джорджа было едва ощутимым, – говорил продюсер Роб Колби. – Вы поворачиваетесь – а сзади внезапно оказывается Джордж, стоит где-нибудь в углу со своей камерой. Он вроде как просто

слонялся повсюду. Но он снял все сам и сам сделал звук. Настоящий человек-оркестр»[339]. В лихом Копполе Лукас обнаружил идеальный объект для съемок: режиссера легко было поймать, когда тот ругался с актерами, среди которых были Джеймс Каан и Роберт Дюваль, бранился с местными властями или громко жаловался по телефону на вмешательство профсоюза и подстрекал руководителей студии «Уорнер» выслать к нему полицию. Копполе понравилось, что в итоге вышло у Лукаса, и он даже смог перечислить 12 тысяч долларов из рекламного бюджета фильма в качестве оплаты за документалку, которую Лукас назвал «Кинематографист».

Пока автоколонна ехала из Нью-Йорка через Нью-Джерси в Пенсильванию, Коппола приказал всей съемочной группе сбрить бороды – он и сам побрился, из-за чего, по мнению Лукаса, стал «неузнаваемым», – чтобы выглядеть более консервативно, потому что это могло пригодиться при общении с местными властями[340]. Иногда уловка срабатывала: например, Копполе удалось лестью выбить себе разрешение снимать прямо посреди парада в честь Дня вооруженных сил Америки в Теннесси. Однако в Кентукки вредный паромщик запретил Копполе снимать на борту, а в Небраске он сцепился с местными копами из-за использования полицейской атрибутики. Лукас обычно молчаливо стоял рядом с камерой, а когда не снимал, *все равно* стоял рядом с Копполой, как немногословная тень, засунув руки в карманы. «Эти два парня точно были неразлейвода, – вспоминал Колби. – Джордж очень замкнутый, застенчивый, тихий. А Фрэнсис кипел энтузиазмом и был общительным»[341].

Но все же Лукас и Коппола не так уж идеально ладили, время от времени они ссорились. Особенно Лукаса раздражало, что Коппола во имя духа приключений сам не подчиняется тем правилам, которые навязал остальным. Например, Коппола объявил, что запрещается брать в путешествие жен и подружек, но взял с собой жену Элинор и детей, поселив их в микроавтобусе «Фольксваген», идущем в конце колонны. Конкретно это нарушение Лукас смог проигнорировать, хоть и не преминул показать семью Копполы в «Кинематографисте» под несколько подобострастный закадровый текст. Но когда Коппола оставил группу в жалком мотеле в Пенсильвании, а сам отправился провести выходные в Нью-Йорке в относительном комфорте – поговаривали, что он ездил к любовнице, – Лукас впал в ярость. «Фрэнсис болтал, что “все за одного”, а сам свалил в Нью-Йорк развлекаться, – рассказывал Лукас. – Он считал, что вправе так поступать, а я высказал ему, что это несправедливо. Мы очень сильно поругались»[342]. Лукас всегда стоял за *справедливость*.

Но если забыть про такого рода разногласия, и Лукас, и Коппола считали интуитивный процесс съемок «Людей дождя» бодрящим. Не нужны декорации, не нужны студийные помещения, а если Копполе чего-то *не хватало*, он добывал это на своих условиях. Например, не было оборудования для распечатки отснятых за день фотографий – Коппола просто отправлял пленку в Нью-Йорк каждый вечер, и через несколько дней уже мог просмотреть материал. Что еще лучше, он проделывал все это без голливудских начальников, заглядывающих через плечо или приходящих на съемочную площадку и раздающих ненужные советы. «Мы ощущали себя бандой Робин Гуда, – вспоминал Коппола. – У нас в руках была машина для создания фильмов, и ей не нужно было находиться в Голливуде. Она могла быть где угодно»[343].

Где угодно – иногда и в самой глуши. В конце июня у Копполы скопилось столько материала, что он решил на несколько недель остановиться в Огаллале, штат Небраска, и разобрать его. Коппола переоборудовал старую сапожную мастерскую в монтажную комнату и уселся за «Стейнбек» собирать черновой вариант вместе с монтажером Барри «Блэки» Малкином. Лукас предположил, что, если у Малкина будет помощник, дело пойдет быстрее, и посоветовал Маршу, во имя целесообразности с легкостью перечеркивая запрет Копполы на девушек. Лукас позвонил Марше, и перед ней встал трудный выбор: Хаскелл Уэкслер как раз пригласил ее поработать над фильмом «Холодный взор»; он собирался снять его на Национальном съезде Демократической партии 1968 года, лето которого оказалось очень бурным. У Лукаса были свои проекты, а у нее свои; но недавно обрученная Марша чувствовала, что обязана сделать выбор в пользу проекта Лукаса, так что она без всяких отговорок и опозданий появилась на пороге сапожной мастерской в Небраске. Из-за задержки в съемочном графике Уэкслера Марше удалось поработать над обоими фильмами, но уже тогда начала складываться модель: работа Лукаса важнее ее работы. А иногда и важнее *ее самой*.

Лукаса радовало, что Марша рядом, – как и Копполу, который восхищался не только ее талантами монтажера. «Маршу хотели все», – откровенно признался Милиус. Коппола – женатый, но с репутацией, как сказала сама Марша, «отъявленного бабника»[344], – «попытался приударить за ней, потому что волочился за женами всех своих друзей». Лукас наблюдал за этим, раздраженно поджав губы, и записывал эту новую обиду в счет будущих ссор, хотя Марша вежливо обрывала все заигрывания Копполы. «Таким был Фрэнсис, – говорил Милиус, –

Фрэнсис есть Фрэнсис… Но он по-настоящему великий человек»[345]. Иногда этого было достаточно, а иногда нет: Лукас мог простить, но никогда не забывал.

Коппола вернулся к черновому монтажу «Людей дождя» и так увлекся процессом, что в конце июня решил нарушить обещание приехать на преподавательскую конференцию в Сан-Франциско. Он согласился участвовать в семинаре «Кино и печатное слово» вместе с другими кинематографистами, которые экранизировали книги, как сам Коппола «Ты теперь большой мальчик». Но в последний момент Коппола отказался ехать и отправил вместо себя Лукаса, чтобы не подводить организаторов.

Лукас явился в отель «Хилтон» в Сан-Франциско как раз к началу семинара и проскользнул на место на кафедре, обозначенное табличкой с именем Копполы. Рядом с ним сидел независимый кинематографист из Северной Калифорнии по имени Джон Корти. Тогда ему был тридцать один год, и он только что снял фильм «Сумасшедшее лоскутное одеяло» по мотивам рассказа психоаналитика Аллена Уилиса «Человек без иллюзий и мечтательная горничная». Корти красноречиво говорил на тему семинара, но Лукас по-настоящему заинтересовался, только когда тот отвлекся на детали создания своего фильма.

Последние три года Корти работал в собственной киностудии, оборудованной в амбаре в Стинсон-Бич, маленьком курортном городке на берегу океана к северу от Сан-Франциско. С помощью частных пожертвований он собрал 100 тысяч долларов на съемки «Лоскутного одеяла», привлекая к финансированию друзей, коллег и даже актеров; сам снял фильм на натуре и смонтировал на собственном оборудовании. На премьере фильма в Музее современного искусства в Сан-Франциско ему долго аплодировали стоя, и руководители голливудских студий лезли из кожи вон за право взять фильм в прокат и за самого Корти – особенно его обхаживал продюсер Дэвид Уоплер. Но Корти ничего не хотел слышать. «Судя по тому, что я знаю о Голливуде, пусть не лезут, – говорил он. – Лучше я буду работать на себя… [В Голливуде] продюсеры дышат тебе в затылок. Голливуд постепенно умирает. Здесь [в Северной Калифорнии] я счастлив работать за меньшие деньги. Мы можем снять фильм примерно за год… и получить именно тот результат, к которому стремимся»[346].

Такую речь мог бы произнести Коппола или сам Лукас – и наверняка они произносили что-то подобное. После лекции взволнованный Лукас отвел Корти в сторону. «Ты должен поговорить с Фрэнсисом», – сказал он. Они нашли таксофон в фойе и позвонили Копполе в Небраску[347]. Коппола пришел в

восторг; он хотел встретиться с Корти как можно быстрее, и потому четвертого июля Коппола, Лукас и Рон Колби приехали в Стинсон-Бич в штаб-квартиру Корти.

Корти и его жена жили в двухэтажном доме с видом на океан в нескольких шагах от старого деревянного амбара с выбитыми окнами, в котором Корти разместил свою универсальную киностудию. Вид завораживал. «Где еще можно выйти за порог и оказаться в идеальном месте для съемок?» – сказал Корти[348]. Амбар был укомплектован «полным набором юного кинематографиста», – вспоминал впечатленный Колби[349]. В одном конце амбара над помостом висел киноэкран, обращенный к звукоизолированной кинобудке с тридцатипятимиллиметровым кинопроектором. Корти заканчивал работу над своим новым фильмом «Весельчак» и показал Копполе звукозаписывающее и монтажное оборудование, спрятанное под скатами крыши. Не все было самым современным, но оно принадлежало Корти, и Коппола с Лукасом были поражены. Именно этого они хотели и для себя. «[Корти] вдохновил нас обоих, – сказал позже Коппола. – Он был настоящий новатор»[350].

Коппола, Лукас и Колби залезли в свой фургон и отправились обратно в Небраску, где «Людей дождя» по-прежнему монтировали на столе «Стейнбек». Но Коппола и Лукас уже представляли себе будущее на пляже возле амбара; когда они закончат «Людей дождя», Коппола создаст свое кинематографическое сообщество… где-нибудь. «Если ты смог, – с воодушевлением сказал он Корти, – то и мы сможем»[351].

В середине октября в Сан-Франциско Коппола наконец завершил первый грубый черновик «Людей дождя». Пока Фрэнсис заканчивал фильм, Джордж и Марша в своем маленьком доме на Портола-драйв вместе монтировали документальный фильм Лукаса, который теперь официально назывался «Кинематографист: Дневники Джорджа Лукаса». Как и всегда, монтаж стал самой интересной частью работы, и не важно, сколько времени он отнимал, а главное – монтировать они могли вместе. Но все остальное время Лукас корпел над сценарием «THX 1138». Коппола продолжал читать Лукасу нотации о том, что кинематографиста от простого режиссера отличает именно способность писать оригинальные истории. «Напиши этот сценарий, а потом спродюсируй и срежиссируй фильм», – увещевал Коппола[352]. Ирония заключается в том, что на протяжении их карьер именно Лукас, самопровозглашенный «ужасный сценарист», писал и режиссировал оригинальные истории – и попутно создал две знаковые франшизы. Коппола же

по большей части сделал себе имя, перенося на большой экран работы других людей. Однако тогда Лукас всерьез воспринимал советы своего наставника – писал, переписывал, заносил все в черновик, как и учил его Коппола.

К ноябрю первый вариант был готов. «Это ужасно», – сказал Лукас про сценарий, и Коппола не стал возражать[353]. Через несколько недель совместной работы над второй редакцией Коппола наконец признал, что зашел в тупик. «Я просто не понимаю твое видение, – сказал он Лукасу. – Может, стоит нанять сценариста, и пусть он попробует?» Коппола передал два первых черновика телесценаристу Оливеру Хейли, но после прочтения его работы Лукас еще больше расстроился и проворчал: «Это вообще не похоже на то, что я хотел»[354]. Лукас продолжал редактировать, чувствуя себя совершенно несчастным.

Написание сценариев всегда было сложным делом для Лукаса. Другое дело, если сценарий писал кто-то еще: тут уж Лукас разрывался от идей и предложений. В последнее время Лукаса все больше увлекал сценарий, над которым бился Джон Милиус. Фильм о вьетнамской войне – тема, безусловно, опасная для 1968 года. Это была смесь «Доктора Стрейнджлава», киноленты, которую любили и Лукас, и Милиус, и романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы» – Милиус страстно желал его экранизировать, потому что это казалось почти невозможным (успешная киноадаптация, как гордо говорил Милиус, «всегда озадачивала этих великих писателей»). Сначала Милиус озаглавил сценарий «Психоделический солдат», но затем выбрал «Апокалипсис сегодня» – саркастическая пощечина презираемым им хиппи, которые носили значки с надписью «Nirvana now» [355]. Лукас влюбился в этот сценарий и, пока Милиус писал, подкидывал ему одну идею за другой. Само собой, он хотел быть режиссером и снять этот фильм в документальном стиле на шестнадцатимиллиметровую пленку, чтобы придать эффект кинохроники. «Джордж говорил: «Добавь туда крутых штук, всякие вертолеты», – смеясь, вспоминал Милиус. В представлении Лукаса «самой геройской работой была режиссерская», а не писательская.

Той зимой, пока «THX» все еще был на взлете, Лукас принялся подыскивать место в округе Марин для большого кинематографического сообщества Копполы. И Коппола тоже искал. Хотя Фрэнсис склонялся к Сан-Франциско для своей новой штаб-квартиры – он стал ценить «политическое и культурное брожение» этой области, – он рассматривал все варианты, способные его вдохновить[356][357]. В конце 1968 года Коппола и Рон Колби отправились в Данию, чтобы посетить другую

независимую киностудию, «Лантерна Филм», где созданием фильмов – в основном рекламных роликов и «мягкой» порнографии – с 1955 года управлял датский кинематографист Могенс Скот-Хансен. Скот-Хансен работал в старом особняке, уютно устроившемся на холме с видом на озеро. Особняк был заполнен новейшим оборудованием, красивыми белокурыми женщинами и обжит богемным сообществом кинематографистов. Коппола захотел всего и сразу: и дом, и оборудование, и дружбу. Они со Скот-Хансеном сдружились – Коппола прожил у семьи кинематографиста почти три недели. Когда он уже собрался уезжать, датчанин показал ему оптическую игрушку девятнадцатого века, цилиндр, который при вращении создает иллюзию движения, если смотреть сквозь специальные прорези[358]. Копполе понравилась игрушка, но еще больше – ее название: «зоотроп» (zoetrope), от греческих слов, которые означают «вращение жизни».

По дороге домой Коппола заехал на промышленную выставку «Фотокина» в Кёльне, где охотно потратил 80 тысяч долларов на новый видеомонтажный пульт и звуковые микшеры, несмотря на то что по-хорошему не мог себе позволить такие траты. К тому же дома в Штатах оборудование негде было разместить. Но все это не имело значения; Коппола был слишком увлечен погоней за мечтой о собственном кинематографическом сообществе и о творческой свободе, чтобы переживать о подобных мелочах. «Оно мое», – с гордостью сказал Коппола о новом оборудовании[359]. «Если вы не готовы рискнуть деньгами, когда молоды, вы точно ни за что не рискнете чем-нибудь другим в следующие годы»[360]. Дома в Сан-Франциско он взволнованно позвонил Лукасу, чтобы рассказать о Скот-Хансене, особняке и своих новых игрушках. «Вот что мы должны сделать, – сказал он. – Мы должны найти большой старый дом, создать братство и снимать фильмы. Здесь, где-нибудь за пределами Голливуда»[361]. Лукас хотел держаться как можно дальше от Голливуда и потому согласился.

Кстати, колеся по округу Марин, Лукас искал не только место для студии Копполы; они с Маршей собирались вместе переехать в Северную Калифорнию – как Лукас и обещал, когда они обручились. Он нашел маленький домик на вершине пологого холма в Милл-Валли. Участок был небольшой, но живописный, с белой оградой – он выглядел так, будто сошел с картины Нормана Роквелла. И они как раз могли себе позволить арендную плату в сто двадцать долларов в месяц. Место как нельзя лучше подходило для начала совместной жизни молодой пары. «Мы были очень счастливы и с оптимизмом смотрели в будущее, – сказал Лукас позднее о времени, проведенном в Милл-Валли. – И

жили мы только в двух комнатах – в кухне и спальне, либо там, либо там»[362].

Джордж и Марша поженились в субботу 22 февраля 1969 года, почти точно через год после помолвки, в Первой объединенной методистской церкви в Пасифик-Гроув, Калифорния. Лукас, в своем самом темном костюме и галстуке, выглядел тощим, как жердь, но сиял улыбкой от уха до уха, пока они с Маршей обменивались клятвами. На церемонии присутствовали друзья, однокурсники из USC, Уолтер Мерч и Мэттью Роббинс, Коппола в сливовом костюме и рубашке в тон и еще Верна Филдс, которая застала самое начало их неожиданных отношений. «Свадьба была маленькая и неформальная, – рассказывал Джон Пламмер. – Пришли только друзья, и мы потрясающе провели время»[363]. Молодожены рванули на короткий медовый месяц в Биг-Сур, а затем вернулись в Милл-Валли, где Марша надеялась обустраивать дом и воспитывать детей, пока Лукас в Сан-Франциско вместе с Копполой играл в бизнесмена.

За последние несколько месяцев Коппола несколько раз почти что находил дом для своей компании. Лукас нашел в крошечном городке Росс старый особняк, который казался идеальным: местные называли его поместьем Диббловв. Коппола с готовностью продал собственный дом и почти все, что у него было, чтобы собрать сумму на первый взнос, но затем его обскакал другой покупатель («что меня очень разочаровало», – вздыхал Коппола)[364]. Затем начались переговоры об аренде другого здания, которые тоже провалились, и Коппола оказался в тяжелом положении: видеомонтажный пульт и звуковые микшеры, которые он купил в Кёльне, должны были вот-вот прибыть в Сан-Франциско, а места для них не было. Когда времени оставалось совсем в обрез, Джон Корти удачно нашел трехэтажное здание-лофт на Фолсом-стрит, 827, в Сан-Франциско – «большой дурацкий кирпичный дом», как называл его Коппола, – как раз к прибытию нового громоздкого оборудования[365]. Лукас с энтузиазмом предложил назвать их новехонькую компанию «Трансамериканская шестеренка», но Коппола отверг это предложение, заявив, что это звучит как название рок-группы. У него наготове было другое имя, выбранное в честь Скота-Хансена и его удивительной оптической игрушки: «Американ Зоотроп».

Конечно же, Коппола назначил себя президентом «Зоотроп», а Лукаса, исполнительным вице-президентом. А почему бы нет? «Джордж был мне как младший брат, – говорил Коппола. – Я любил его. Куда бы я ни шел, он шел за мной»[366]. Но в этот раз

их ожидало нечто большее, чем очередные авантюрные съемки; «Зоотроп» означал свободу, намеренный плевок в лицо Голливуда с его господством в кинопроизводстве – а Лукас обожал роль революционера. «Фрэнсис сказал: “Это именно то, что мы хотим делать”, – и я ответил: “Ага, это именно то, что мы хотим делать”, – так что мы немедленно переехали сюда [в Сан-Франциско] и основали “Американ Зоотроп”, – вспоминал Лукас позднее. – Когда мы там обосновались, они [голливудские студии] говорили: “Да там невозможно снимать кино”. Мы отвечали: “Ну, нам вообще-то плевать”. Я говорил: “Я люблю Сан-Франциско, именно тут я хочу жить, и мне все равно”. Я был страшно упрямый и упорный»[367].

Одной из первых задач Лукаса как вице-президента был поиск близких по духу талантов. Лукас тут же связался с Уолтером Мерчем, который работал над рекламными роликами вместе с Хаскеллом Уэкслером в Лос-Анджелесе, попросил бросить все, переехать в Сан-Франциско и начать монтировать звук для «Людей дождя» на новом оборудовании в «Зоотроп». «Джордж сказал: “Ну, возможно, через год мы все разбежимся, поджав хвосты, но по крайней мере повеселимся. Кто знает, что у нас получится?” – вспоминал Мерч. – Большинство людей в Голливуде считали нас безумцами. Но на дворе заканчивались шестидесятые, и мы в Сан-Франциско стояли у начала демократизации технической стороны киноиндустрии: снять художественный фильм теперь можно было с относительно небольшой суммой денег»[368]. И Мерч сорвался в Сан-Франциско.

Джон Корти присоединился к затее, хотя его больше интересовала аренда офисов и новейшего оборудования Копполы, чем присоединение к братии. Хаскелл Уэкслер тоже проявил интерес к совместной работе с «Зоотроп», привлеченный идеей использования маленьких съемочных групп с переносным оборудованием. Сам же Коппола был готов работать с любыми кинематографистами-единомышленниками, будь они сценаристами, монтажерами или техниками, и в итоге они с Лукасом завербовали многих готовых помочь друзей и коллег, в том числе Мэттью Роббинса, Уилларда Хайка, Джона Милиуса и Кэрролла Балларда. Коппола, в восторге от появления «апостолов», заключал сделки рукопожатием, а не формальным договором; потому что договоры, как он говорил с характерной для него толикой бунтарства, были «несколько аморальными»[369].

Одного из друзей, правда, не пригласили в новую компанию. Однажды Лукас попросил Стивена Спилберга показать Копполе «Бредущих», недавно завершенный студенческий фильм длиной

двадцать шесть минут. Копполе фильм понравился, но он все равно не был убежден, что Спилберг достоин работы в «Зоотроп»; от него слишком сильно «несло Голливудом», чтобы считать его настоящим революционером. «Я вообще-то не входил в круг Фрэнсиса. Я был посторонний, из истеблишмента, – рассказывал Спилберг. – Меня вырастили и вскормили в «Юниверсал», очень консервативной компании, и потому в глазах Фрэнсиса да и в глазах Джорджа я работал внутри системы»[370]. Так что Спилберг оставался в стороне и наблюдал. Пока.

Коппола щеголял новой компанией, но признавал, что обеспокоен ее финансированием, особенно после того, как «Радуга Финиана» быстро сошла с экранов после выхода в прокат в 1968 году. Коппола не мог заработать, не имея текущего проекта. «Не могу сказать, что я обязательно добьюсь коммерческого успеха, – ворча, говорил он журналистам. – Если здесь, в Сан-Франциско, мне придется работать над фильмами с бюджетом в 6 тысяч долларов – значит, так надо. Не знаю. Но сейчас я, наверное, сниму крупную картину, потому что мне очень нужны деньги»[371].

Деньги, решил Коппола, наверняка можно выбить из «Уорнер Бразерс – Севен Артс», где он все еще обладал некоторым влиянием. Несмотря на провал «Радуги Финиана», студия возлагала большие надежды на «Людей дождя», выход которых был назначен на сентябрь 1969 года. Коппола с энтузиазмом представил последний черновик «THX 1138» Лукаса в кабинете главы студии, Элиота Химана. К разочарованию Копполы, Химан и его команда не проявили интереса; они сразу отвергли сценарий, из-за чего Лукас погрузился в уныние. Но хитрый Коппола знал кое-что неведомое Лукасу: студию «Уорнер» вот-вот должна выкупить компания «Кинни Нейшнл Сервисес», которая до 1969 года была известна своими автостоянками и услугами по уборке. «Подождем, пока эти ребята возьмутся за дело, – сказал Коппола Лукасу. – Мы не скажем им, что “THX” отсеяли. Притворимся, что начали снимать еще до них»[372].

Грядущие перемены в руководстве «Уорнер» были одним счастливым поворотом. В июле 1969 года произошел еще один.

14 июля в прокат вышел фильм «Беспечный ездок» – контркультурное роуд-муви. Режиссером и одним из сценаристов был Деннис Хоппер; этот фильм был полностью сделан за пределами Голливуда. Снятый в дороге – как и «Люди дождя» – со скудным бюджетом, который едва достигал 350 тысяч долларов, «Беспечный ездок» стал одним из самых кассовых фильмов за всю историю кино. Он соприкасался с Голливудом лишь через систему проката – «последняя непреодолимая сила, с помощью

которой студии держат всех в узде», как сетовал один из режиссеров – права на него алчно урвала «Коламбия»[373]. «“Беспечный ездок” стал прорывом, – сказал Уолтер Мерч, – он наконец-то показал студиям, что в нашем образе мыслей могло быть что-то стоящее»[374]. Хоппер опередил Копполу, но подтвердил, что революционные инстинкты последнего верны.

Студиям было все равно, кто первый; они просто-напросто учуяли запах денег. Зачем вкладывать миллионы в создание крупномасштабных фильмов в павильонах самой студии, если можно заняться распространением независимых кинолент? Внезапно на независимые фильмы, созданные молодыми режиссерами, сценаристами, актерами и продюсерами, появился спрос. Студии жаждали молодых талантов, иногда даже нанимали студентов киношкол. Лукас это поддерживал. «Я считаю, студенческие фильмы – наша единственная надежда, – говорил он одному репортеру. – Думаю, [студии] постепенно начинают осознавать: студенты знают, что делают, что они не кучка забавляющихся глупых детишек»[375].

Голливуд разворачивался – по крайней мере тогда – в сторону новой волны динамичного американского кинематографа, где во главу угла ставилось видение авторов-режиссеров, столь же неотделимое от фильма, сколь видение поэта – от стихотворения. «Мы постоянно упоминали словосочетание “личный кинематограф”, – объяснил Коппола. – Для “личного кино” вы сами пишете сценарий и сами его снимаете; оно может быть о вещах, глубоким пониманием которых вы не обладаете – но их можно выразить средствами кинематографа. Это совсем не то, что выпускать один жанровый фильм за другим снова, снова, и снова… мы пытались снимать кино, которое проливало бы свет на жизнь»[376].

Вскоре, правда, это движение начало угасать – и Лукас, к собственному ужасу, во многом оказался в ответе за постепенный переход от более смелых и более личных фильмов к доступным массовым блокбастерам.

Но в то время «Беспечный ездок» взметнул цунами энтузиазма по поводу независимого кинематографа, и в августе Коппола решил влететь на этой волне прямо в офис «Уорнер Бразерс». Как утверждают, он ворвался в студию на мотоцикле, собираясь сделать новому правлению предложение, от которого невозможно отказаться. После покупки «Уорнер» компанией «Кинни» во главу студии поставили бывшего импресарио Теда Эшли, который реформировал руководство, назначив кинопродюсера Джона Калли главным продюсером компании. Коппола был абсолютно уверен, что сможет запустить руку в

кошелек Калли с помощью своего знаменитого очарования, и в агрессивной манере представил ему и другим руководителям «Уорнер» «мультипакет» из семи сценариев, причем лишь некоторые из них были готовы. Но Коппола с непоколебимой уверенностью пообещал, что каждый сценарий – безусловный хит, все они в духе низкобюджетных независимых фильмов вроде «Беспечного ездока», и каждую ленту можно снять меньше чем за миллион долларов. Среди этой мешанины был его собственный сценарий под названием «Разговор» – Коппола убедил Калли, что в съемках заинтересован Марлон Брандо (это было не так) – и, конечно же, «THX 1138» Лукаса; Коппола, как и обещал, сообщил, что его съемки уже начались.

Это была почти правда. После нескольких неудачных попыток Лукас закончил чистовик «THX» с Уолтером Мерчем – хороший выбор, ведь Мерч работал с Лукасом над синопсисом изначального студенческого фильма. Но Коппола не хотел показывать даже кусочек таинственного сценария кому-то из «Уорнер». «Вы должны кое-что понять, – вещал Коппола представителям студии. – Я не могу заставить Лукаса работать над сценарием с кем-то из киностудии. Он доверяет только мне, и мы будем работать вместе, он и я, получится здорово – только не вмешивайтесь. Мы принесем вам законченный фильм»[377]. И не волнуйтесь, сказал Коппола Калли: Лукас гений и «огромный талант». С этим Калли и не спорил. «Все, кто был знаком с Лукасом, чувствовали, что он – гений, – говорил позже Калли, – и совершенно точно революционер»[378]. Слово Копполы, репутация Лукаса – Калли этого было достаточно.

Лукас начал подбирать актеров и локации для съемок. Изначально он хотел снимать «THX» в Японии, использовать самобытную современную архитектуру этой страны для передачи сюрреалистического ощущения будущего. Лукас отправил в Японию художника-постановщика Майкла Хэллера, чтобы тот сделал фотографии, а потом полетел и сам – за счет «Зоотроп», – чтобы найти локации и объекты. Местные чиновники с радостью восприняли идею съемок фильма в нескольких индустриальных комплексах, в том числе на атомной электростанции, но очень быстро стало ясно, что получение официальных разрешений обернется настоящим кошмаром. Так что Лукас вернулся в Сан-Франциско, где продолжил искать подходящие для съемок объекты, даже пока шли актерские кастинги.

Кстати, Лукас как раз проводил кастинг в театре, когда ворвался Коппола и потянул его в сторону, чтобы рассказать о сделке с Калли на финансирование семи фильмов (Коппола родился седьмого апреля, и всегда считал семерку своей

счастливой цифрой). В «Уорнер» согласились выделить 300 тысяч долларов на сценарии «THX» и шести других фильмов – одним из которых, как он сообщил, оказался «Апокалипсис сегодня» Лукаса и Милиуса. У Копполы не было никакого права торговать этим фильмом; он не видел сценария и вообще не имел к нему никакого отношения, только знал об участии Лукаса в проекте, но уж очень он увлекся[379]. «Я был потрясен, – рассказал Лукас позднее. – Услышать новости о “THX” было здорово, но об “Апокалипсисе” Фрэнсис никогда со мной не разговаривал, даже не спрашивал ничего»[380]. Но переубеждать Копполу – гиблое дело, так что дороги назад не было. «Никакого подвоха здесь нет, – уверял Лукаса Коппола. – Все четко. Я чувствую это… Я знаю: все будет отлично»[381].

«Именно тогда по-настоящему родилась «Американ Зоотроп», – говорил Лукас позднее[382]. «Как только запустили “THX”, мы получили возможность платить людям, и у всех внезапно появилась работа»[383]. Официально Калли выражал поддержку и даже воодушевление в вопросе сотрудничества «Уорнер» и «Зоотроп». «Мы готовы были идти на осознанный риск в отношении этих молодых людей», – сказал Калли одному журналисту[384]. Но такой риск не говорит о наивности или глупости. Калли выделил Копполе деньги на одном очень жестком условии: никто не покупает сценарии; это *кредит*. Как только «Уорнер Бразерс» потеряет веру в Копполу или в его фильмы, они откажутся от сделки, и Копполе придется вернуть все деньги.

Коппола был уверен, что подобное не случится, и публично пообещал, что к 1975 году его компания будет стоить десять миллионов долларов[385]. Разжившись деньгами Калли, Коппола все лето 1969-го приводил компанию «Зоотроп» в надлежащий вид и поручил своей жене Элли придать восьми монтажным комнатам и трем этажам кабинетов «ощущение домашнего уюта без напыщенности»[386]. Элли заполнила помещение надувными диванами и другой мебелью, покрасила кирпичные стены в красный, белый и синий – а некоторые задрапировала оранжевой и синей тканью – и в каждой комнате повесила массивные черно-белые портреты режиссеров былых времен. Коппола особенно гордился приемной – там он установил старинный бильярдный стол и полированную серебряную кофеварку, вдоль стен поставил витрины со старым кинооборудованием, а секретаршами у него работали только красавицы в самых коротких мини-юбках[387].

Но основную часть денег вложили в оборудование. Помимо дорогих немецких аппаратов у Копполы был единственный в Калифорнии трехэкранный монтажный пульт «Келлер» – зверь, а

не машина: он выглядел так, будто ему самое место на капитанском мостике «Энтерпрайза» из «Звездного пути». На нем можно было монтировать пленку трех разных размеров на трех разных скоростях. Там были переносные осветительные лампы и звуковое оборудование, и кинокамеры с характерами покруче, чем у самих кинематографистов: от «Супер 8» до «Аррифлекс» и «Митчелл BNCR» за 40 тысяч долларов[388]. Все эти аппараты сдавались в аренду другим киношникам – и за следующий год большая часть техники была либо растеряна, либо спрятана там, где никто не мог ее найти, либо попросту украдена[389]. «Мы не всегда управляли студией рассудительно, – признавал Коппола позднее. – Компания была основана прежде всего на идеализме»[390].

Это была правда – и они с Лукасом часто ссорились из-за того, чей же именно идеализм идеалистичнее. «Мне кажется, Фрэнсис всегда глядел на Джорджа как на личного ассистента-новичка, которому разрешается выражать свое мнение, – смеялся Стивен Спилберг. – Ассистент со своим мнением, вроде бы ничего опасного, верно?»[391] Коппола в будущем видел «Зоотроп» корпоративным объединением с собственными вертолетами и аэропортом, а Лукас хотел чего-то небольшого, уютного и менее пафосного. «Мы стремимся к абсолютной свободе, когда мы сможем сами финансировать наши картины, снимать их по-своему, выпускать там, где мы хотим. Мы стремимся к полной свободе самовыражения, – объяснял Лукас. – Очень сложно такого достичь в мире бизнеса. В этой стране только у денег есть голос, и, если ты хочешь обрести возможность быть свободным, у тебя должны быть деньги. В этом и опасность – стать таким же деспотом по отношению к подчиненным, как все остальные. Мы сделаем все возможное, чтобы избежать этой ловушки»[392].

Тем не менее и Лукас, и Коппола объявляли всем, кто был готов слушать, что за независимым кинематографом будущее, а «Зоотроп» – его знаменосец. Голливудская система студий мертва, гремел Коппола перед репортером газеты «Крисчен Сайенс Монитор: «Это как царская Россия, которая сама себя свергла… Через десять лет здесь не останется ни одной большой студии»[393]. Лукас изъяснялся не так эмоционально: «Единственное, что нам от них нужно, – деньги. А денег у них все меньше и меньше. Самое замечательное в кино то, что все только начинается. Всем в Голливуде за пятьдесят, из них песок сыпется. Они смотрят на кино как на прошлое. Мы же смотрим на него как на будущее»[394].

Коппола считал, что «Зоотроп» займет в кинематографе такое же место, как битловская «Эппл Корпс» в музыке: компания, в

которой творчество ставится выше денег, и каждый голос достоин быть услышанным. «Мы ценим, что к нам приходят молодые люди, – говорил Коппола. – Мы посмотрим фильм или прочитаем рукопись каждого»[395]. Лукас соглашался с таким подходом лишь до определенной степени. Он обращался к творческой молодежи так: «Мы считаем, что вы талантливый, работоспособный человек, и нанимаем вас благодаря вашим способностям. Что бы вы ни придумали, мы это примем». Но он не считал «Зоотроп» каким-нибудь творческим Эдемом, как Коппола. Для Лукаса она была скорее «хрупким союзом радикалов и хиппи»[396]. Как он сам описал: «Это было очень по-бунтарски. У нас были нешаблонные идеи, которым никогда бы не позволили проникнуть в студии»[397].

Некоторые из этих нешаблонных идей касались не только происходящего на экране, но и того, как следует создавать, распространять и продавать фильмы. И Коппола, и Лукас дерзко предсказывали высокотехнологичное будущее, в котором кинофильмы «будут продаваться, как консервированный суп, – говорил Коппола. – Вы сможете покупать их на картриджах по три доллара штука и проигрывать дома, как пластинку»[398]. В один прекрасный полдень в разговоре с Мэлом Гассоу из «Нью-Йорк таймс» в своем кабинете в «Зоотроп» под фотографией Эйнштейна во всю стену Лукас поддержал воодушевление Копполы по поводу видеокассет – технологии, которая пришла почти в каждый дом десять лет спустя, – и с уверенностью предсказал, что кино будут снимать в формате 3D, возможно, даже как голограмму. Однако еще больше его вдохновляла идея, что камеры и другое оборудование станут такими компактными и недорогими, что снять фильм сможет любой – это полностью лишит смысла существование голливудской машины. «В итоге “Маттел” выпустит полный комплект кинооборудования. Он весь будет из пластика, и любой десятилетка сможет сделать свой фильм, – говорил Лукас. – Я с нетерпением жду децентрализации и времени, когда никому не понадобится такое место, как это»[399]. Лукас обожал идею демократизации съемочного процесса: для него в этом и заключалась суть работы «Зоотроп».

Лукас начал съемки «THX 1138» в понедельник 22 сентября 1969 года. Он работал с восьми утра до семи вечера в тогда еще недостроенной транспортной системе электропоездов «Бэй Ареа Рэпид Транзит» (BART). Пятнадцатиминутную студенческую работу нужно было наполнить деталями и превратить в полнометражную полуторачасовую картину, поэтому Лукасу потребовалось погрузиться в некоторые из своих переживаний,

чтобы передать окружение и атмосферу мира протагониста «THX». «[Джордж] говорил, что идея стерильного мира впервые возникла у него, когда он ехал по бетонным автострадам Южной Калифорнии, – вспоминала его мать Дороти, – разглядывая бетонные сооружения, он произносил: “Что за мир”»[400]. Для создания лишенного человечности мира «THX» Лукас почти полностью ограничился найденными объектами и локациями – он построил лишь одну декорацию – и снимал не только в пустых тоннелях BART, но на Окленд-арене, в административном центре округа Марин и кампусе Беркли. Разместив камеру особым образом, Лукас мог придать странный и непривычный вид даже обычному эскалатору. Как и в случае со съемками первой версии «THX», бывали дни, когда группе приходилось снимать быстро и без официальных разрешений. «Иногда у нас было всего два часа на съемки в определенном месте, – сказал Лукас. – Во многом это походило на уличный фильм: мы пробирались куда-нибудь, снимали, пока не приезжала полиция, а затем неслись оттуда со всех ног»[401].

Безличное, несовершенное, механизированное общество «THX» было вдохновлено случаем в USC, когда новая компьютерная система университета спутала расписания всех студентов. «Это очень впечатлило Джорджа», – вспоминала Дороти Лукас[402]. В полнометражном варианте показан мир, который был лишь грубо намечен в студенческой работе Лукаса: холодное тиранническое общество, где правительство контролирует население, расставляет приоритеты в соответствии с бюджетом и заставляет граждан жить и работать в постоянной прострации, вызванной подавляющими все чувства наркотиками, Лукас и Мерч также ввели в сценарий партнершу THX, LUH 3417, которая снижает установленную государством для главного героя дозу наркотиков. Он постепенно освобождается от их действия и осознает существование чувств, которые начинают раздирать его изнутри. Наконец они с LUH занимаются любовью – а это уголовное преступление. Его судят за сексуальные извращения и уклонение от приема наркотиков и приговаривают к «обработке» и заключению в бесконечном белом пространстве, которое населяют другие нонконформисты – некоторые из них опасные преступники, а некоторые просто отличаются от других, в том числе словоохотливый SEN5241, у которого, возможно, есть свой интерес к THX. Устав от заключения, THX просто выходит из тюрьмы в белесую пустоту. Это главный поворотный момент сюжета. Лукас хотел, чтобы все оценили его посыл, который заключался в «важности быть собой, уметь выйти из ситуации, в которой находишься, и двинуться вперед, а не застревать в

привычной колее, – объяснял Лукас в 1971 году. – Люди отдали бы все, чтобы бросить свою работу. А все, что им нужно, – просто взять и уйти… Они сидят в клетках с открытыми дверьми»[403].

Власти узнают об исчезновении ТНХ и выделяют время и бюджет на проект по его поимке. Последнюю треть фильма Лукас посвящает преследованию ТНХ, помещая долгую сцену из студенческой работы в расширенный контекст. За ТНХ идут роботы-полицейские с хромированными лицами, он крадет автомобиль – Лукас никогда не упускал возможности поснимать гоночные машины – и несется по бесконечной череде туннелей, пока не врезается в конструкцию из строительных лесов. На несколько секунд его задерживают приземистые звероподобные существа, но затем он бежит дальше, пока не достигает лестницы и не начинает карабкаться вверх – роботы-полицейские наступают ему на пятки, всего на несколько перекладин ниже. Когда ТНХ приближается к вершине, полицейские получают приказ прекратить преследование из-за превышения бюджета на поимку. Свободный от погони ТНХ выбирается на поверхность и стоит там на фоне пылающего рассвета – этот кадр Лукас представлял себе как минимум с 1966 года, и вот теперь он появился в цвете на широкоформатном экране.

По сути, «ТНХ 1138» рассказывает об отказе принимать существующий порядок. «[Это фильм] о герое, который живет в муравейнике и осмеливается выйти наружу», – говорил Лукас позднее. В некотором смысле они с Копполой сделали то же самое, основав «Зоотроп». Как и ТНХ, они вырвались из системы в поисках свободы, которую можно обрести, просто отказавшись от привычного порядка. Как отмечал Лукас, «проблема выхода из безопасной среды в неизвестность» была основной посылкой первых трех его фильмов – эта тема проходила красной нитью от «ТНХ» через «Американские граффити» в «Звездные войны». «Я был очень последователен в своих кинематографических идеях», – признавал он[404]. Хотя критики позднее разгромили «ТНХ», этот фильм и следующие работы Лукаса вышли из одного и того же психологического и эмоционального ядра.

Главной силой Лукаса, как и обычно, было визуальное и художественное чутье. Временами Лукас мог быть намеренно заумным – например, показывал ящерицу, ползущую через провода внутри механизма; Лукас настаивал, что этот момент – метафора, но Уолтер Мерч считал, что он более эффектен без объяснений. Лукаса часто обвиняли, что он в своих фильмах предпочитает механизмы людям, что он холоден и бесчувственен – или как минимум безразличен. Но на самом деле он хотел, чтобы его фильм передавал чувства. Кстати, он был убежден, что

«THX» полностью посвящен эмоциям: это фильм об отказе от эмоций, об их подавлении, о борьбе за контроль над ними, а затем – об их высвобождении и принятии, несмотря на грядущие последствия. Он настаивал, что это «чистый кинематограф», где смысл не всегда ясен, но суть не в смысле, а в эмоциональном отклике.

Лукасу было важно, чтобы «THX» визуально не походил ни на что другое. «Моя изначальная концепция заключалась в том, чтобы снять “синема верите” о будущем, – объяснил он в интервью «Американ Синематографер». – Что-то, выглядящее так, будто съемочная группа документалистов создала фильм о судьбе человека во временах, которые еще не наступили»[405]. По этой причине он назначил главными операторами двух документалистов – оператора кинохроники Альберта Кина и Дэйва Майерса, который снимал материал для фильма «Вудсток», – и настоял, чтобы они работали почти исключительно с естественным освещением, как делал сам Лукас в учебной работе. Особенно сложная задача стояла при съемках эпизода с заключением – актеры в белой одежде ходили среди белой мебели на белом фоне. Лукас был доволен самобытностью картинки – боясь оставить следы на белом полу, он даже ходил по съемочной площадке в носках – и попросил Кина не двигать камеру: в итоге актеры почти естественно входили и выходили из кадра, как в документалке. В других случаях Лукас отправлял своих операторов в почти полную темноту и приказывал им «ставить самый светосильный объектив и снимать»[406]. К удивлению самого Лукаса, большая часть отснятого материала «выглядела здорово». Но он ни за что не собирался показывать ее студии, даже если бы его попросили. «Они бы тут же меня уволили», – сказал он позднее[407].

Это похоже на правду. К счастью, руководители «Уорнер» пообещали как можно меньше докучать Лукасу, хотя и настояли, чтобы Коппола назначил линейного продюсера, который присматривал бы за Лукасом и его претенциозным научно-фантастическим фильмом, из-за которого они все больше нервничали. Коппола выбрал на эту должность Ларри Стерхана, своего помощника по фильму «Ты теперь большой мальчик», в основном потому, что Стерхан казался ему достаточно жестким, чтобы держать Лукаса в рамках графика. Уловка сработала: Лукас снял фильм вовремя и не вышел за рамки бюджета, но постоянно закипал из-за Стерхана, который, казалось, только и делал, что говорил по телефону, а не помогал ему на съемочной площадке. По словам Мэттью Роббинса, «Стерхана приписали к “THX”, чтобы Джорджу было кого ненавидеть»[408].

Лукас возненавидел своего линейного продюсера, зато полюбил «очень профессиональный состав превосходных актеров»[409]. Он знал, что просит у них многого; всем нужно было сбрить волосы, грим и костюмы были минималистичными, и, по указанию Лукаса, базовое выражение лица персонажей должно было быть «растерянным». Даже диалоги, как сказал Лукас, были «умышленно абстрактными» и часто не пересекались с происходящим на экране, как диалоги у Липсетта в «21–87»[410]. «Для актеров, – говорил Лукас, – тем тяжелее, чем меньше требуется сделать»[411].

К счастью, Лукас хорошо подобрал актеров; на главную роль он взял Роберта Дюваля, с которым сдружился на съемках «Людей дождя». «Я решил позвать Бобби, еще когда не был готов сценарий», – говорил он позднее[412]. Роль LUH отошла Мэгги Макоми, бывшей девушке Калли: у нее было не так много актерского опыта, но она согласилась ради роли отрезать длинные пшеничные волосы и побриться наголо – это решение расстроило Лукаса куда больше, чем ее саму. Роль SEN получил характерный Дональд Плезенс, который превосходно играл умных порочных персонажей[413]. Лукас всегда признавал, что работа с актерами – не самая сильная его сторона: «Я не очень хорошо умею общаться с людьми, никогда не умел», – и во время съемок «THX» он предпочитал не отводить на репетиции много времени, а устанавливать декорации, прогонять эпизод один раз и снимать его без разметки и плана[414]. Такой подход показался Дювалю бодрящим. «[Лукас] просто оставляет тебя в покое, – сказал Дюваль. – И это здорово… [Я] чувствовал, что нахожусь в надежных руках»[415].

Для Лукаса это все было не так важно, потому что он собирался все уладить во время монтажа[416]. Он закончил съемки 21 ноября 1969 года, в заключение отсняв эпизоды с врезающимся автомобилем в прохладном туннеле Калдекотт в Окленде. Лукас забрал пленку – все 76 тысяч метров – домой в Милл-Валли, где планировал заняться монтажом у себя дома, предпочтя свой чердак новому оборудованию в «Зоотроп». Офисы на Фолсом-стрит были слишком шумными и людными, по словам Лукаса, там отвлекало слишком многое: «Это все равно что писать роман в редакции ежедневной газеты»[417].

Такое решение совсем не удивило Копполу. «Вы знаете Джорджа», – вздохнул он[418].

Вторая половина 1969 года прошла за ремонтом и оформлением офиса. Коппола наконец был готов официально открыть «Зоотроп» – и в пятницу 12 декабря он распахнул двери

офиса компании со своим обычным размахом, закатив громадную вечеринку, на которую был приглашен едва ли не весь Сан-Франциско. «Там были все рок-группы, – вспоминал Милиус. – Куча травы и много секса. Великолепно!»[419] Джон Калли смотрел на этот разгул, скромно засунув руки в карманы и слегка приоткрыв рот: возможно, он задавался вопросом, во что же, бога ради, он втянул себя и «Уорнер».

Копполе было все равно: Лукас монтировал «THX 1138», остальные его апостолы писали сценарии и планировали съемки. У Копполы наконец-то был кинематографический Эдем: частью коммуна хиппи, частью братство художников, и все – его собственное. «Воплощенная мечта, – говорил он. – Как киношкола, какой никогда раньше не существовало». Лукас тоже считал, что все это максимально близко к нирване кинематографиста. «Ближе всего мы подобрались к мечте, когда снимали “THX” и все писали свои сценарии, – рассказывал Лукас. – Все тусовались у бильярдного стола, потягивали капучино, ударялись в философствования о новом миропорядке и тому подобное». Джон Милиус согласился с ним: «Так все и было. Наше лучшее время»[420].

Увы, мечта просуществовала недолго. И виноват в этом в основном сам Лукас со своим «THX».

После завершения съемок в ноябре 1969 года Лукас, Марша и Уолтер Мерч провели около шести месяцев за монтажом картины, работая почти без перерывов семь дней в неделю. «Перестук катушки с пленкой был слышен почти двадцать четыре часа в сутки», – отмечал Мерч[421]. Джордж и Марша целый день монтировали, а вечером делали перерыв. Мерч приезжал к ним на рычащем мотоцикле из Саусалито, города в полутора километрах от них – он жил там в плавучем доме. За ужином они обсуждали фильм, затем Мерч проводил всю ночь, монтируя звук. Каждый день Лукас надеялся, что оставил для Мерча какую-нибудь зацепку в визуальном облике фильма, которая вдохновит того при сведении звука; так же и Мерч, уезжая утром, надеялся, что Лукас услышит в звуковой дорожке нечто особенное, что повлияет на его видение фильма. Это был истинный союз звука и изображения – именно такой, о каком Лукас мечтал. За завтраком они втроем вновь обсуждали дальнейшее развитие фильма, затем Мерч уезжал обратно в Саусалито, а Лукас поднимался в монтажную.

Так продолжалось до весны 1970 года. Темп был изматывающий, но Лукас любил монтаж, и ему нравилось то, что получалось. У Марши такой уверенности не было. Лукас продолжал настаивать, что главная тема «THX» – эмоции, но

Марше казалось, что это незаметно. «Мне нравится эмоционально втягиваться в фильм, – говорила она. – А к “THX” я остаюсь равнодушной, он ничего не затрагивает во мне». Лукас злился и говорил, что Марша ничего не понимает. Она кивала и продолжала монтировать фильм в соответствии с видением Лукаса, но работа не радовала ее. «Ему нужен был абстрактный кинематограф, симфоническая поэма, нарезка картинок», – вздыхала она[422].

В мае 1970 года нервничающие руководители «Уорнер Бразерс» наконец потребовали показать им «THX 1138». Съемки закончились семь месяцев назад, Коппола без конца твердил студии, что Лукас недаром потратил время и покажет что-то воистину великолепное. Пришла пора отвечать за свои слова. Вечером перед встречей с «Уорнер» Коппола пришел к Лукасу и посмотрел фильм в первый раз.

После просмотра он некоторое время молчал. Потом медленно проговорил: «Что ж, это назовут либо шедевром, либо мастурбацией»[423]. Но затем начал уверять Лукаса, что волноваться не о чем: он убедит «Уорнер», что фильм все еще не закончен, и Лукас может исправить все, что им не понравилось, в следующем варианте монтажа. «Это твой первый фильм, мы все еще учимся, мы пробуем новое, – говорил он Лукасу. – Глупо было бы думать, что мы с первого раза попадем в яблочко»[424].

Коппола забрал пленку и поехал в Голливуд. Лукасу оставалось только сидеть в Милл-Валли с Маршей и ждать.

На следующий день Коппола показал «THX» в офисе «Уорнер Бразерс». Кроме Эшли и Калли студия пригласила на показ нескольких важных шишек, в том числе Фрэнка Уэллса, главу коммерческого отдела, Дика Ледерера, вице-президента отдела производства, и Барри Бекермана, редактора сценарного отдела. Их реакция, мягко говоря, не была воодушевляющей. Руководители были озадачены. «Подождите, Фрэнсис, – спросил один из них, – что тут происходит? Это не тот сценарий, о котором вы нам говорили. Это вообще не коммерческое кино». Коппола мог только сползти на сиденье и пробормотать: «Честно, не знаю… какая-то ерунда»[425].

Лукас ожидал такой реакции и готовился к ней. «[Фрэнсис] никогда не думает о негативных последствиях, – объяснял Лукас позднее. – А я, наоборот, думаю. Он говорит мне: “О… ты как восьмилетний ребенок… Почему ты всегда беспокоишься, что все пойдет не так? Почему ты не думаешь о том, что нас ждет огромный успех?”»[426]. Однако в этом случае волнение Лукаса было оправдано: существовала реальная опасность, что руководители «Уорнер» просто заберут пленку и перемонтируют

фильм сами. Лукас поклялся, что этого не произойдет, и даже подключил нескольких товарищей из «Зоотроп» к спасательной операции. Пока шел показ фильма, Мерч, Калеб Дешанель и Мэттью Роббинс ждали у подножия знаменитой водонапорной башни «Уорнер Бразерс», как раз рядом с просмотровым залом. Как только фильм закончился, они забежали в проекционную кабину, схватили катушки с пленкой и укатили на микроавтобусе «Фольксваген» Роббинса.

Эшли не планировал забирать у Лукаса пленку – по крайней мере пока. Но он сказал Копполе, что фильм нужно сделать более «доступным» для зрителей. Лукас был поражен; с его точки зрения, он и так снял фильм, который гораздо доступнее его студенческой короткометражки. «Доступный, но также стилизованный и двуплановый», – сказал Лукас позднее; его расстроило, что руководители студии не уловили этого[427]. «Они совсем ничего не поняли, – жаловался он. – Совсем запутались»[428]. Марша пыталась не напоминать ему, что говорила как раз об этом. «Я совсем не удивилась, что студии не понравился фильм, – сказала она позднее. – Но Джордж назвал меня ничего не понимающей дурочкой. Дескать, я гламурная фифа, а он у нас интеллектуал»[429].

Интеллектуал или нет, но у Лукаса появилась серьезная проблема. Эшли был готов разрешить Лукасу перемонтировать фильм самостоятельно, но попросил его работать вместе с Фредом Вайнтраубом, вице-президентом креативного отдела студии, чтобы выработать взаимопонимание. Вайнтрауб был большим бородатым мужчиной с богемным флером, но к сорока двум годам он полностью разочаровался в авангарде; ему хотелось мейнстрима. В 1973 году он спродюсировал «Выход Дракона» Брюса Ли – такое кино гораздо больше соответствовало его вкусам. В первую очередь Вайнтрауб посоветовал Лукасу перенести сцену с звероподобными существами, которые появляются во второй части фильма, в самое начало, а все остальное показать, как ретроспективу. «Выведи уродцев на первый план», – бросил Вайнтрауб будничным тоном. Лукас и по сей день презрительно передразнивает его: «Выведи уродцев на первый план!» «Забудь, – сказал Лукас Копполе, – я не буду ничего переделывать», и они с Вайнтраубом спорили и спорили по кругу. «[Джорджу] приходилось сидеть в комнате с чудовищем, наделенным властью: Вайнтрауб имел право диктовать, что ему надо делать», – рассказывал Мерч[430].

В конце концов Вайнтрауб перестал твердить об уродцах и ретроспективе. Он согласился на то, чтобы Лукас вырезал некоторые сцены из эпизодов заключения в белом пространстве.

Но Коппола понимал, что фильм все равно в беде и его собственная репутация в «Уорнер Бразерс» стремительно портится. К тому времени ее уже успел подорвать выход «Людей дождя» в конце августа: критики встретили фильм хорошо, а вот в прокате он провалился. «Уорнер» теряла терпение, а «Зоотроп» – деньги, и Коппола отчаянно в них нуждался.

В конце лета 1970-го он получил предложение, от которого не смог отказаться.

Большую часть года руководители студии «Парамаунт» пытались заманить Копполу на съемки низкобюджетного боевика по одной из самых успешных книг 1969-го – объемному гангстерскому роману Марио Пьюзо «Крестный отец». Коппола как раз сидел в монтажной в Милл-Валли, где Лукас правил «THX». Один из руководителей «Парамаунт», Питер Барт, позвонил с очередным предложением снять «Крестного отца». «Опять они навязывают мне кино про итальянских гангстеров, – буркнул Коппола. – Трехмиллионная халтурка на основе бестселлера. Соглашаться?»[431] Отец всегда внушал Лукасу, что нельзя влезать в долги, так что для него ответ был очевиден. «Вряд ли у тебя есть выбор, – сказал он Копполе. – Мы в долгах. Тебе нужна работа»[432]. 28 сентября Коппола подписал договор с «Парамаунт» на съемки «Крестного отца», производство которого должно было начаться весной 1971 года. За работу ему предложили 75 тысяч долларов плюс шесть процентов от прибыли: немного, особенно если фильм не окупится, и учитывая расточительность Копполы[433]. «Жить по средствам может только тот, у кого нет воображения», – любил повторять Коппола[434]. Но теперь у него была работа.

В четверг 19 ноября 1970 года – позднее сотрудники «Зоотроп» назвали его «черным четвергом» – Коппола отправился в «Уорнер Бразерс», чтобы представить высшим чинам студии новый монтаж «THX» и написанные за последний год сценарии. Коппола знал, что идет по тонкому льду. Желая произвести впечатление, он переплел двенадцать экземпляров – по одной на начальника – каждого сценария кожей и вложил их в продолговатый серебряный футляр с логотипом «Американ Зоотроп». Десятилетия спустя Корти все еще закатывал глаза, вспоминая об этой показухе. «Все, кто видел футляр, говорили: “Ну точно, как гроб”»[435].

Это было недалеко от истины.

Первым по расписанию был показ «THX». Реакция руководства мало отличалась от майского просмотра. «[Они] озверели… ситуация стала по-настоящему дрянной, – сказал Лукас. – Внезапно наступил крах двадцать девятого года [436]».

Калли ненавидел первый вариант «THX», и новая версия, по его мнению, была не лучше. «Никто из присутствующих… понятия не имел, что делать с «THX 1138», – рассказывал Калли позднее. – Все считали, что это провал»[437][438]. «Творилось настоящее безумие, – сказал Лукас о показе. – Мне даже хотелось заснять происходящее. Это было все равно что привести людей к “Моне Лизе” и сказать:

– Вы знаете, почему она улыбается? Очевидно, не знаете. Прости, Леонардо, но ты должен внести несколько правочек!»[439]

Все было кончено. Эшли и Калли полностью потеряли доверие к Копполе и его банде хиппарей. Они все еще собирались отправить «THX» в прокат с указанием «Зоотроп» в титрах, но остальная часть сделки отменялась. Эшли больше не хотел видеть сценариев Копполы – по сути, он отказался от «Разговора» и «Апокалипсиса сегодня», – и, что еще хуже, они забирали свои 300 тысяч долларов обратно. Наконец, в этот раз они не допустили, чтобы пленку увезли в багажнике микроавтобуса. Они забрали «THX 1138» у Лукаса.

Коппола ушел со встречи в потрясении. «Уорнер» не понравился фильм, они осыпали его оскорблениями. Говорили, что в нем нет ничего интересного, – сказал Коппола позднее. – Они бы могли помочь, если б захотели, но слишком разозлились на нас». Он признавал, что «THX» оказался не тем, что ожидали – действительно, это не был традиционный научно-фантастический фильм. «Но “Уорнер” так разозлилась, что порвала все отношения»[440]. На удивление недальновидный ход со стороны киностудии. «Они выгнали тех, кто определил развитие всего кино семидесятых», – говорил Коппола[441]. «Они ничего не поняли. Не догадались, что именно эта чудесная группа молодых людей будет снимать кино два ближайших десятилетия… Они отвергли все наши проекты, а затем, по сути, просто бросили нас»[442].

Лукас взбесился. «Они не уважают талант, – жаловался он одному журналисту. – Не понимают, что такое идея, и просто вытирают об нее ноги. Такое поведение злит»[443]. Он перестал разговаривать с Эшли. Больше десяти лет спустя Лукас выбирал, кому продать права на прокат фильма «В поисках утраченного ковчега», и, прежде чем даже задумываться о продаже прав «Уорнер Бразерс», он потребовал извинений от Эшли. Тот извинился. Но Лукас все равно продал права студии-конкуренту – «Парамаунт».

Справедливости ради нужно сказать, что сделка сорвалась не только из-за «THX» и Лукаса. К середине 1970 года киноиндустрия поменяла курс и теперь вращалась в основном

вокруг феноменального успеха гигантских переполненных звездами блокбастеров вроде «Аэропорта» (всего лишь через год после премьеры исполнитель главной роли Берт Ланкастер назвал его «самым отстойным фильмом за всю историю») или слащавых сентиментальных мелодрам вроде «Истории любви», которая стала самым кассовым фильмом года[444]. Независимые молодежные фильмы в духе «Беспечного ездока» скатились с вершины так же стремительно, как и взошли на нее. «Вся индустрия изменилась, – говорил Джон Корти. – Открыв “Зоотроп”, Фрэнсис многое поставил на кон в то время… [когда] у всех на уме был “Беспечный ездок”. Затем вышел “Аэропорт”, политика руководства переменилась, и под “Зоотроп” загорелось»[445].

«Когда я начал снимать “THX”, у нас там [в “Зоотроп”] была самая настоящая восьмимесячная эпоха Возрождения, – объяснял Лукас в начале 1971 года. – Внезапно настала свобода в основном из-за “Беспечного ездока”… Этот фильм совершил великую вещь, но эффект продлился недолго… Студия увидела [“THX”] и взбесилась, потому что тогда как раз вышел “Аэропорт”… а затем “История любви”»[446]. «Уорнер» решила больше не спонсировать смелые и безумные фильмы молодых. Они вернулись к бескомпромиссной развлекухе. И они приняли правильное решение – для себя – потому что сделали на нем кучу денег. Но нас они предали»[447].

«THX 1138» передали в руки опытному монтажеру Руди Феру, который вырезал из чистового монтажа Лукаса немногим больше четырех минут. Этот поступок Лукас тоже не забыл и не простил. «Джордж впервые столкнулся с грубым вмешательством студии, – сказал Мерч. – Он как будто попал в ад, потому что это был самый первый его фильм, его дитя, которого студия калечила»[448]. Вырезанные четыре минуты превратили цинизм Лукаса по отношению к Голливуду в неприкрытую ярость. «Они резали только потому, что хотели показать свою власть, другой причины нет, – говорил он. – [Их позиция была такой]: “Мы изуродуем твой фильм потому, что можем изуродовать”… Мы пытались бороться, и потому они так поступили. Я очень злился»[449]. Его приводили в ярость слова больших боссов о том, что «вырезано всего-то четыре минуты из девяноста». «Они отрезали пальцы у моего ребенка», – в гневе говорил он[450].

«Мы не могли в это поверить, – вспоминал Мэттью Роббинс. – Какое право они имеют указывать кинематографисту, как нужно работать? Это несправедливо»[451]. Для Лукаса это было не просто несправедливо – это было аморально. «Самое ужасное в этой стране то, что доллар ценится выше личности, – сказал Лукас. –

Они могут купить другого человека, не важно, насколько он талантлив, а потом заявить ему, что он неправ. Они не доверяют людям»[452]. И Лукас больше не доверял студиям. Никогда.

После «черного четверга» в «Зоотроп» начался резкий финансовый и творческий спад, от которого компания уже не оправилась. «Смерть мечты», – сетовал Рон Колби[453]. «С “Зоотроп” сняли три шкуры, – с грустью говорил Коппола. – Все ею пользовались, но никто ничего не вносил, и однажды мне буквально пришлось оттаскивать шерифа, который собирался повесить на двери цепь»[454].

«И тогда все разошлись в разные стороны», – рассказывал Лукас – в том числе и он сам[455]. Коппола был разочарован и даже обижен тем, что его последователи потеряли веру. «Я всегда относился к Джорджу как к моему прямому наследнику, – сказал Коппола. – Он бы управлял компанией, пока я снимаю мои собственные фильмы. Все использовали “Зоотроп”, чтобы наладить свои дела, но никто не захотел с ней остаться»[456].

Крах «Зоотроп» – а особенно случай с «THX» и «Уорнер» – вызвал ссоры между Лукасом и Копполой. «У нас с Фрэнсисом были очень сложные отношения, – говорил Лукас позднее. – Виноваты обе стороны, как в рухнувшем браке. Но такой близкой дружбы у меня больше ни с кем не было»[457].

В основном ссоры были вызваны разницей в стиле управления и в отношении к деньгам. «Я очень бережливый, – объяснял Лукас. – Я не занимаю денег и всегда очень осторожно обращаюсь с тем, чего добился»[458]. Лукас, который всегда жил в режиме строгой экономии, с тревогой наблюдал, как Коппола бездумно, а иногда даже с радостью тратит деньги на дорогое оборудование и последние изобретения. «Джордж приходил в отчаяние из-за моего “богемного” стиля руководства», – вспоминал Коппола[459].

Еще неприятнее было, что Коппола часто вел себя как один из *этих*, как чудовищный голливудский управленец, которых Лукас презирал. Его возмутило, что часть расходов компании Коппола покрыл из бюджета «THX». Для Лукаса это были только *его* деньги, целиком для «THX», а не для Копполы. А когда администратор «Зоотроп» Мона Скэйджер узнала, что Лукас в попытках выбить работу монтажера для Марши звонил по межгороду из своего кабинета в «Зоотроп», она выставила ему счет на 1800 долларов, ведь эти звонки не относились к делам компании. Даже Коппола понял, что это уже слишком. «Я бы никогда не поступил так с другом, – говорил Коппола позднее. – Мона явно вышла за рамки. Мне всегда казалось, что именно этот случай доконал Джорджа, и произошел раскол»[460].

Лукас не позволял перекладывать ответственность за кончину «Зоотроп» на свои плечи. Он никогда не извинялся за «ТНХ» – ни тогда, ни потом. «[Это был] мой единственный шанс снять авангардное кино, – рассказывал Лукас. – Это почти погубило “Американ Зоотроп” … [и] чуть не разрушило мою карьеру. Но оно стоило того»[461].

И он решил уйти от Копполы – тот уже собирался в Италию на поиски локации для съемок «Крестного отца» – и заняться делами самостоятельно. «Мне нужно было начинать новый проект, – объяснял Лукас. – А положиться на поддержку «Зоотроп» я не мог. Компания разваливалась»[462].

Преисполненный решимости контролировать свои проекты – никакая студия, поклялся он, больше не заставит его силой пойти на компромисс, – Лукас обратился за помощью к юристу, специализирующемуся на индустрии развлечений, Тому Поллоку, чтобы тот составил документы для оформления его собственной компании. В 1971 году Лукас официально открыл «Лукасфильм ЛТД», свою независимую киностудию с штаб-квартирой в маленьком доме в Милл-Валли. Единственными сотрудниками «Лукасфильм» были он сам и Марша.

«Уорнер Бразерс» выпустила «ТНХ 1138» в прокат в марте 1971 года. Студия сдержала обещание, но не возлагала на фильм больших надежд.

Тем не менее у фильма появились поклонники, которые восторгались режиссерским чутьем Лукаса. «Сила “ТНХ 1138” заключается в последовательной преданности личному видению, – писал Кеннет Тюран в «Вашингтон пост», – видению настолько мощному, что оно превращает набор, казалось бы, дешевых спецэффектов в визуально прекрасный научно-фантастический фильм»[463]. Роджер Эберт, пишущий для «Чикаго Сан-Таймс», отметил, что «Лукас, кажется, едва ли заинтересован в сюжете… но, что касается картинки, этот фильм – совершенно особенный», и поставил ленте три звезды из четырех[464]. Критики «Нью-Йорк таймс» были особенно щедры на похвалы: один из рецензентов аплодировал «технической виртуозности [Лукаса], благодаря которой… он добивается исключительной эмоциональной интенсивности» (наконец кто-то понял!)[465], а Винсент Кэнби сказал о фильме: «Ух ты!» «“ТНХ”, – писал Кэнби в «Нью-Йорк таймс», – это практически иконография современных изобразительных средств, актеры здесь намеренно – не полностью, но почти – неотличимы от декораций»[466]. Позже про Лукаса часто писали и говорили нечто подобное, причем иногда с насмешками.

Другие рецензии были жестче. В «Вэрайети» сразу уловили,

что «фильм скорее всего не ожидает ни художественный, ни коммерческий успех»[467]. Коммерческого успеха и правда не случилось; было несколько положительных отзывов, но в целом и критиков, и зрителей озадачила тематика «THX» и его аскетичный авангардный вид. Фильм провалился в прокате. Лукас даже не рассказал о нем своим родителям; они увидели его только в июне, когда начались показы в кинотеатре «Ковелл» в Модесто.

Лукас принимал все близко к сердцу. «Критики – вандалы нашего времени, они похожи на хулиганов, которые пачкают стены краской из баллончиков», – жаловался он. Он поклялся, что перестанет нервничать из-за критиков, поместил их в один ряд с бесчувственными управленцами с киностудий, которые ничего не понимали в кинематографе и советовали ему «вывести уродцев на первый план!». Да кто они такие, чтобы критиковать? «И я сказал себе: “К черту рецензии”»[468].

Друзья сочувствовали ему и пытались поддерживать. «Джордж считал, что его фильм получился интересным не только с визуальной точки зрения, но и по тематике, – говорил Мэттью Роббинс. – Его сильно разочаровывало то, что у американского авторского кино нет аудитории»[469]. Рон Колби считал, что понимает, почему зрители обходят фильм стороной. «“THX”, – сказал Колби, – красиво снят. Но в целом это полная ерунда»[470].

Марша тоже так считала. «После провала “THX” я не стала повторять: “Я же тебе говорила”, – рассказывала она. – Но напомнила, как предупреждала Джорджа, что фильм не вовлекает зрителя эмоционально». Лукас ненавидел такую критику. «Эмоционально вовлечь зрителя просто, – сказал он ей. – Любой может сделать это с закрытыми глазами. Просто покажи котенка – и пусть какой-нибудь злодей свернет ему шею»[471].

Но Марша настаивала на своем. И Джордж вскинул руки, демонстрируя, что сдался.

– Я покажу тебе, как это легко, – пообещал он. – Сниму фильм, который вовлечет зрителей эмоционально[472].

5. «Американские граффити». 1971–1973

Недели, последовавшие за падением «Зоотроп», стали очень тяжелыми для Лукаса. Он чувствовал себя брошенным. Коппола к началу 1971 года уже глубоко увяз в подготовке к «Крестному отцу», предстоящие съемки входили в его план по возврату 300 тысяч долларов студии «Уорнер». Но у Копполы хотя бы была работа, а у Лукаса – нет. Они с Маршей едва держались на том, что она получила за монтаж фильма «Кандидат» Майкла Ритчи. Лукас подумывал найти подработку оператором документалки или собрать деньги на съемки нескольких претенциозных «симфонических поэм», которые так любил.

«Апокалипсис сегодня» по-прежнему оставался в подвешенном состоянии после разрыва контракта с «Уорнер» в «черный четверг». Это был единственный текущий проект Лукаса, и он находился на стадии разработки сценария, который они с Милиусом дописывали с переменным успехом. Лукас привел в проект еще одного партнера, серьезного и спокойного тридцатилетнего продюсера по имени Гэри Керц.

Как и Лукас с Милиусом, уроженец Лос-Анджелеса Керц окончил киношколу USC. Но он часто повторял, что во время его выпуска в 1963 году киношкола была «бедной родственницей» той, в которую поступили Лукас и Милиус годом позже[473]. Как и большинство выпускников, Керц не смог проникнуть в Голливуд, так что остался в USC, работал над информационными медицинскими фильмами для Министерства здравоохранения США и заведовал киноархивом. Затем он тоже нашел работу у Роджера Кормана и стал у него мастером на все руки: занимался звуком, съемками и даже спецэффектами.

Однако в отличие от Лукаса и Милиуса Керц не смог избежать войны; в 1966-м его призвали в морскую пехоту и отправили во Вьетнам. Во время боевой подготовки Керц осознал, что он – «отказник по соображениям совести»[474]. Сочувствующий и здравомыслящий старшина посоветовал Керцу не высказывать возражений вслух, но вместо ружья дал ему в руки кинокамеру. Керц провел два года во Вьетнаме в составе съемочной группы, глядя в окуляр камеры на кровь и горящие деревни, с пустой кобурой на бедре. Он вернулся домой в 1968 году с новообретенной духовностью, вел себя с тихим достоинством квакера и даже отрастил бороду-«ширму», которая придавала ему сходство с Авраамом Линкольном или капитаном Ахавом [475].

Керц вернулся в кинематограф и к 1970 году работал вместе

с режиссером Монте Хеллманом, еще одним учеником Кормана, над роуд-муви «Двухполосное шоссе». Фильм был совсем малобюджетный: его в спешке проспонсировал Нед Танен из «Юниверсал» в надежде прокатиться на волне «Беспечного ездока»; и Керц, пытаясь сэкономить как можно больше, хотел, чтобы Хеллман снимал «Двухполосное шоссе» на недорогой тридцатимиллиметровой пленке формата «Текнископ». Единственная проблема заключалась в том, что раньше ни Керц, ни Хеллман не работали с «Текнископ». Так что Керц позвонил Копполе – *еще* одному питомцу братства Кормана – за советом. Коппола со своей типичной высокопарностью сообщил Керцу, что тому нужно встретиться с одним из его протеже, который недавно закончил съемки своего первого фильма, «THX 1138», как раз в формате «Текнископ» и сейчас занимается монтажом у себя в мансарде в Милл-Валли.

По инструкции Копполы Керц приехал в Милл-Валли и постучался в дверь. Когда Лукас открыл, Керцу показалось, что перед ним еще студент. «Он был такой маленький парень», – говорил позже Керц; Лукас был в джинсах, кроссовках и незаправленной рубашке, которая, казалось, ему размера на два велика. Но чем больше они разговаривали – и чем больше Керц следил за тем, как искусно Лукас управляется с видеомонтажным пультом «Стейнбек» – тем больше он ему нравился. «В школе мы оба пришли к тому, что все нужно делать самим, – рассказывал Керц. – Он полностью соответствовал моему представлению о том, каким должен быть кинематографист». Керц уехал от Лукаса с хорошим впечатлением и отправился снимать «Двухполосное шоссе» на пленке «Текнископ», а Лукас остаток 1970 года провел в борьбе с «Уорнер» за «THX». Однако это было начало одного из самых важных творческих партнерств: всего за десять лет Лукас и Керц вместе создали три неслыханно успешных фильма. Наверное, неудивительно, что именно Коппола свел Лукаса со следующим человеком, который стал ему заменой старшего брата. «Я знал репутацию Джорджа, видел несколько его студенческих работ, – вспоминал Керц, – но познакомил нас Фрэнсис»[476][477].

Коппола видел некоторые материалы, снятые Керцем во Вьетнаме, и сказал Лукасу, что Керц может стать идеальным соавтором фильма о войне. Однако у самого Керца такой уверенности не было. Если Лукаса и Копполу можно назвать полярными противоположностями, то Лукас и Керц по темпераменту были из одного теста, тихие и сдержанные, и Керц волновался, что никому из них двоих не хватит силы характера для руководства съемочным процессом. Но они с Лукасом так

хорошо сошлись, что решили двигаться дальше, несмотря ни на что.

Керц искренне заинтересовался «Апокалипсисом»; он рассматривал его как возможность снять собственную черную комедию в духе фильма Роберта Олтмена «Военно-полевой госпиталь», вышедшего в 1970-м. Но чем дальше они обсуждали будущую картину, тем больше вопросов возникало у Лукаса. Например: могут ли они вообще думать о продаже фильма другой студии, ведь фактически он все еще находится в собственности «Зоотроп»? Лукас, как обычно несогласный, продолжал настаивать, что фильм принадлежит ему и Милиусу, и Коппола изначально не имел права козырять им в переговорах. Однако больше всего Лукас сомневался в том, стоит ли вообще снимать фильм о войне. Невероятно непопулярная война не сходила с первых полос газет, и Лукаса трясло от мысли, что они могут, сами того не желая, спровоцировать развитие какой-нибудь ждущей своего момента циничной тенденции. «Я работал над фильмами в основе своей негативными. И “Апокалипсис сегодня”, и “THX” – злое кино, – говорил Лукас[478]. – После “THX” я понял, что люди не хотят видеть, как и почему разрушается страна. Мой фильм только усиливал их пессимизм и депрессию, подавлял желание меняться к лучшему». И он решил: «Мы должны возродить оптимизм»[479].

После «THX» Лукас мечтал снять кино, которое было бы не только оптимистичным, но и мейнстримным, коммерческим и актуальным. «Апокалипсис сегодня» на время отложил в сторону, хотя Лукас понимал, что точно хочет дальше работать с Керцем. Поклявшись, что когда-нибудь обязательно вернутся к «Апокалипсису», они с Керцем начали обдумывать идеи нового фильма. Какие фильмы им нравятся? Что они считают актуальным? Некоторое время они размышляли над ремейком классической картины Куросавы «Скрытая крепость», ее переосмыслением в более современных реалиях, как это сделал Джон Стерджес с «Семью самураями», перенеся действие из древней Японии на Дикий Запад в «Великолепной семерке», фильме 1960 года.

А вот *по-настоящему* их восхищал «Флэш Гордон». Лукас с воодушевлением рассказывал, как любил смотреть сериал о Флэше Гордоне на канале KRON ребенком, но ему даже не нужно было напрягаться: Керц тоже обожал этот фильм. Они с азартом обсудили возможность приобретения прав у компании «Кинг Фичерс». Лукас связался с ней и даже ненадолго съездил в Нью-Йорк, чтобы продвинуть свою идею, но, как вспоминал Керц, «это оказалось слишком дорого для нас». Скорее всего «Кинг Фичерс»

намеренно завысили цену для Лукаса, поскольку надеялись, что их франшизой займется режиссер-звезда: на тот момент они пытались заманить Федерико Феллини. Лукас попытался надавить. «Они были готовы к переговорам, – рассказывал Керц, – но их условия оказались настолько драконовскими, что мы сразу поняли: перспектива так себе»[480]. «Кинг Фичерс» переоценили свои возможности – Феллини тоже отказался от съемок.

И Лукас, и Керц мечтали снять «какую-нибудь научно-фантастическую историю в стиле “Флэша Гордона”»[481]. «Такой фильм мы бы сами хотели увидеть, мы бы за это заплатили! – говорил Керц. – А никто и не думал снимать такое!»[482] Лукас не смог получить права на «Флэша» и решил создать свой мир, где не пришлось бы подчиняться чужим правилам и работать с чужими персонажами. Отказав Лукасу во «Флэше», «Кинг Фичерс» невольно подтолкнули его к «Звездным войнам». Кстати, «Флэш Гордон» дождался экранизации только в 1980 году: этот провальный фильм, спродюсированный Дино де Лаурентисом, был снят в попытке заработать на волне повального увлечения научной фантастикой после «Звездных войн». Ирония этой ситуации не ускользнула от Лукаса.

Но Лукас был не готов заниматься еще одним научно-фантастическим фильмом. «После “THX” меня стали считать отчужденным странным режиссером, помешанным на научной фантастике, парнем, который повсюду таскает калькулятор. А я совсем не такой», – сказал Лукас позднее[483]. И Марша, но и Коппола подначивали Лукаса попробовать что-то другое. «Не будь же ты таким дураком, – говорил ему Коппола. – Попробуй снять что-то человеческое. Забудь про свои абстракции»[484]. И посоветовал: «А почему бы тебе не написать сценарий о чем-нибудь из своей жизни – с теплотой и юмором?»[485]

Вызов был принят. «Они хотят теплую человеческую комедию? – сказал Лукас. – Хорошо, я выдам им комедию, просто чтобы показать, что я это могу»[486]. Он точно знал, как ее надо снимать. Позднее Лукас утверждал, что толчком к созданию «Американских граффити» стал его растущий интерес к антропологии. «Меня очаровали современные брачные игры американской молодежи, которая предпочитает обихаживать друг друга в автомобилях, а не танцевать на городских площадях или пользоваться другими способами, принятыми в разных обществах», – говорил он репортерам сорок лет спустя. Но скорее всего это не вся правда. Сценарист, который ненавидел писать, пошел по пути наименьшего сопротивления и решил, как и предложил Коппола, рассказать про что-то из своей жизни. «Если вы сценарист и режиссер, – говорил Лукас, – пишите и снимайте о

том, что хорошо знаете». Учитывая такой подход, Лукас не сомневался с выбором темы: «Я рос в Модесто, много лет занимался круизингом на Десятой улице, и мне это очень нравилось»[487].

Однако это не означало, что сам процесс написания окажется легким. «Я начал “Американские граффити” и почти сразу сказал себе: “Не хочу это писать. Вообще ненавижу писать”, – признавался Лукас позднее. – И начал лихорадочно пытаться заключить договор на сценарий»[488]. Но для договора нужен был хотя бы синопсис, так что Лукас вымучил пятистраничную историю о нескольких молодых людях, большинство из которых занимаются круизингом или хотят им заниматься; они вот-вот закончат старшую школу и разбредутся по очень разным жизненным путям. Лукас представлял себе фильм о взрослении в духе «Маменькиных сынков» Феллини, в котором рассказывается о пяти парнях, переживающих поворотные моменты своих судеб. «[Он] вроде как о той же проблеме взросления, – говорил Лукас. – Эта тема прозвучала в моем первом фильме, “THX”, и мне хотелось раскрыть ее подробнее»[489]. С помощью университетских друзей, Уилларда Хайка и его жены Глории Кац, синопсис Лукаса оброс деталями и увеличился до восемнадцати страниц. Лукас пообещал Хайкам, что, если кто-то заинтересуется фильмом, они станут сценаристами, а затем передал синопсис еще одному новому творческому партнеру, двадцатидвухлетнему продюсеру по имени Джефф Берг, которому предстояло связаться со студиями. Для Лукаса поиск финансирования проекта у студий был равносилен проигрышу, ведь он поклялся больше никогда не становиться деталью голливудской машины. Но без денег и перспектив Лукас готов был соглашаться на все, что можно найти.

К несчастью, время для этого было самое неудачное. Берг начал презентовать студиям «Американские граффити» в марте 1971-го. Как раз недавно в прокат вышел «THX 1138». Несмотря на то что идея второго фильма казалась привлекательной, Лукас уже считался «бракованным товаром». «Самая простая задача – получить шанс снять первый фильм, – с горечью замечал Лукас позднее. – Легче легкого – потому что никто не знает, умеете вы снимать или нет… Но вот вы его сняли, и начинается чертовски тяжелый период попыток снять второй фильм. Они смотрят вашу первую картину и говорят: “Нет, вы нам не нужны”»[490]. Лукас никому не был нужен. Почти каждая дверь захлопывалась перед носом Берга. Только Дэвид Чэсмэн, продюсер из «Юнайтед Артистс», руководивший созданием «Вечера трудного дня» и фильмов о Джеймсе Бонде, проявил вялый интерес.

Однако у «THX 1138» были поклонники. Большинство жили

во Франции, где «ТНХ» включили в пятьдесят два фильма, отобранных для показа на «Двух неделях режиссеров» в рамках Каннского кинофестиваля. Так что обходными путями первый фильм Лукаса все-таки помог ему в создании второго. «Конечно же, «Уорнер» не собиралась оплачивать нашу поездку», – сетовал Лукас[491]. Но он решил все равно лететь в Европу. «Да какого черта, – сказал он Марше, – давай поедем»[492]. Чтобы оплатить далекое путешествие, они сняли со счета последние 2 тысячи долларов. Жить планировали скромно, останавливаясь в хостелах или у друзей, а большую часть пути хотели проделать пешком; их самой большой тратой стали абонементные билеты на поезда по Европе. Уолтер Мерч и его жена Эджи храбро согласились поехать с ними.

Лукасы покинули Калифорнию в начале мая и отправились в Лондон – они собирались прожить несколько дней в дешевом пансионате перед отъездом в Канны. Но их первая остановка случилась в Нью-Йорке, где Джордж и Марша провели ночь у семьи Копполы в ожидании своего рейса. Лукас намеревался извлечь как можно больше из краткого пребывания в Нью-Йорке и встретился с Дэвидом Пикером, главой «Юнайтед Артистс» – единственной студии, которая проявила хоть какой-то интерес к «Американским граффити». «Если удастся с ними встретиться, – решил Лукас, – то, возможно, я смогу хорошо подать фильм, и его возьмут»[493]. Лукас добился встречи с Пикером, представил «Американские граффити» и напомнил голливудскому магнату об интересе Дэвида Чэсмэна к проекту. Пикер кивнул, взял экземпляр синопсиса и сообщил, что должен подумать. Пикер тоже собирался в Канны и попросил связаться с ним, как только Лукас прилетит в Лондон.

Лукас провел у Копполы бессонную ночь. «У Фрэнсиса был ужасный стресс», – вспоминал он. Коппола занимался «Крестным отцом», совершенно увяз в работе и ненавидел ее всей душой. («Я постоянно волновался, – говорил позже Коппола, – все время думал: когда же меня уволят?»[494].) Его жена Элли была на девятом месяце, ожидая появления дочери Софии, что добавляло напряженности. «Нам нужно было выезжать около семи, чтобы успеть на самолет в Лондон, – вспоминал Лукас, – но Фрэнсис и Элли встали в четыре утра и срочно отправились в больницу: начались схватки. В тот день она родила Софию. Мы прилетели в Лондон. Я разыскал таксофон и позвонил Дэвиду Пикеру. Он сказал: “Я подумал и готов дать тебе немного денег на сценарий. В Каннах я остановлюсь в отеле “Карлтон”. Навести меня там, и мы все обсудим”». Это случилось 14 мая, в двадцать седьмой день рождения Лукаса. «Был мой день рождения, день рождения

Софии, и я получил “Американские граффити” – все одновременно»[495].

Пикер не мог предложить много денег – только 10 тысяч долларов на полный сценарий. Но Лукасу этого было достаточно. Он позвонил Хайкам в Калифорнию и сообщил, что заключил договор. «Я выбил деньги, – сказал он. – Можно работать над сценарием». К его разочарованию, Хайки отказались; они готовились к съемкам своего низкобюджетного фильма ужасов в Лондоне и не могли выделить время на написание полного сценария. Лукас повесил трубку и набрал Гэри Керцу. «Надо уже поскорее начать», – сказал он Керцу. Они решили передать работу Ричарду Уолтеру, еще одному однокурснику из USC. Лукас хотел, чтобы Уолтер работал очень быстро; в идеале сценарий должен быть готов к возвращению из Канн. Керц пообещал позаботиться об этом.

Довольные Лукасы отправились в Канны, где уже несколько дней праздновался двадцать пятый день рождения фестиваля. Присутствовал Чарли Чаплин. По набережной прогуливались Джон Леннон и Йоко Оно, а также группа «Роллинг Стоунз» почти в полном составе – они приехали на премьеру рок-документалки «Дай мне кров»[496]. Лукас наслаждался жизнью. Вот только не было денег, поэтому он даже не смог купить билеты на показ собственного фильма; им с Маршей пришлось прокрасться через черный ход. К его удовольствию, французская публика полюбила «THX», и руководство фестиваля даже устроило пресс-конференцию, где Лукасу предстояло рассказать о своем фильме. Правда, Лукас об этом событии ничего не знал и потому пропустил его к великому неудовольствию организаторов. «Я едва попал на показ своей картины, что уж говорить о пресс-конференции, – объяснял Лукас. – Но долгое время во Франции меня считали законченным снобом»[497].

А вот встречу с Пикером он не пропустил. Как и было велено, он явился в отель «Карлтон» к главе студии. «В один из тамошних огромных номеров, – вспоминал Лукас. – Впервые я столкнулся с миром большого кино». Они подписали договор на «Американские граффити». Пикер поинтересовался, есть ли еще идеи. В голове у Лукаса мелькнуло, как Коппола ради сделки с готовностью предложил «Уорнер Бразерс» незаконченный «Апокалипсис сегодня», и он тут же выложил Пикеру все задумки для своей «космической оперы в стиле фэнтези и в духе “Флэша Гордона”», пока без названия.

– Отлично, – сказал Пикер, – на это тоже подпишем договор.

«Именно так, – говорил Лукас позднее, – по-настоящему родились “Звездные войны”. Раньше они были лишь только

идеей, а теперь превратились в обязательство!»[498]

Лукас собрался уходить, и Пикер отдал ему собственные билеты на мероприятия, чтобы молодая пара смогла в полной мере насладиться остатком фестиваля. Он закончился 27 мая. Следующие несколько недель Лукасы провели, колеся по Европе в поездах и стараясь перед возвращением в Штаты и к своим фильмам посетить как можно больше автогонок, в том числе гонку на выносливость Ле-Ман и Гран-при Монако. Это было напоминание о том, что Лукаса можно вытащить с гоночной трассы, а вот вырвать гонки из его сердца – никак нельзя.

Лукас вернулся в Калифорнию в конце лета и сразу позвонил Ричарду Уолтеру, чтобы узнать, как обстоят дела со сценарием «Американских граффити». И тут же понял, что есть пара проблем. Во-первых, Керц пообещал Уолтеру все 10 тысяч, которые Пикер выдал на написание сценария, а значит, Лукас остался вообще без денег. Второй проблемой оказался сам сценарий. Начав читать, Лукас «сразу страшно помрачнел, – вспоминал Уолтер. – Джордж, конечно, всегда выглядел так мрачно, будто ему вот-вот голову отрубят. Но я видел: черновик ему точно не понравился»[499].

По словам Уолтера, Керц выдал ему восемнадцатистраничный синопсис, описал основной сюжет, а затем велел «не обращать внимания на все это». Уолтер, подумав, что ему дали полную свободу, решил основать сценарий на собственном романе о рок-н-ролле, «Барри и Подстрекатели», действие которого происходит в Нью-Йорке. Это мало походило на сцены круизинга в Модесто, которые набросал Лукас. («Я еврей из Нью-Йорка, – говорил Уолтер позднее. – Что я знаю о Модесто? У нас даже машин не было»[500]). Керц мудро отклонил эту идею, но Лукас все равно возненавидел конечный вариант, который получился у Уолтера. «Дома я оказался с совершенно никчемным сценарием о дрэг-рейсинге [501], который, по сути, повторял “52 мили страха”, – сказал Лукас. – Он был совсем непохож на изначальный синопсис… Мое страстное желание найти сценариста сыграло со мной злую шутку, я получил бесполезный сценарий и потерял все деньги». Каким бы мучительным ни был процесс, Лукас решил написать все сам. Так что следующие три недели Лукас писал с восьми утра до восьми вечера, семь дней в неделю, *истекая кровью* на страницы, как он всегда описывал это.

В конце лета агент Джефф Брег передал оконченный сценарий Дэвиду Пикеру, но тот сразу его отклонил. Идея по-прежнему его интересовала, но ее воплощение не понравилось: в сценарии Лукаса были четыре разные, хоть и переплетающиеся,

сюжетные линии, положенные на рок-н-ролльный саундтрек. Сегодня это распространенный и даже клишированный ход, но в 1971 году о таком никто не знал. «Эту мою структуру в те дни попросту не использовали», – говорил Лукас[502][503].

С провальным научно-фантастическим фильмом и новым невостребованным сценарием за плечами у Лукаса опять не оказалось ни перспектив, ни денег. В отчаянии он занял деньги у Копполы и – страшное унижение – у отца. «С финансами у него все было очень плохо, – вспоминала сестра Лукаса Кейт. – Думаю, будучи сыном своего отца, он считал неприемлемым брать в долг»[504]. Но Лукас также решительно не желал слышать «нет» в ответ. Берг должен был продвигать сценарий дальше, пока не найдется хоть кто-нибудь, способный его оценить. Тем временем в начале 1972 года он сделал небольшую работу для «Крестного отца» Копполы – монтаж сцены вращающихся газетных заголовков и фотографий с мест преступления, когда «Пять семей» начинают войну, – но ничего больше.

Тем не менее Лукас был намерен двигаться дальше и работал со своим юристом над необходимыми документами для того, чтобы зарегистрировать «Лукасфилм Ltd» как полноценную корпорацию – в то время она была всего лишь маленькой, чисто номинальной и никому не известной компанией. Когда они с Керцем заполняли документы, Лукас едва не отказался от слишком британского сокращения Ltd («лимитед») в пользу американского Inc («инкорпорейтед»). «Почему-то Лукас подозрительно относился к Ltd, – вспоминал Керц. – Ему казалось, это какой-то снобизм. Но мы решили, что на время создания корпорации оставим это сокращение, а беспокоиться будем потом»[505]. Им не пришлось беспокоиться: с тех пор «Лукасфилм Ltd» никогда не меняла свое название.

Берг ходил повсюду с «Американскими граффити». Как выяснилось, фильмом мало кто интересуется, зато есть киностудии, заинтересованные в Лукасе, как в режиссере. «Туморроу Энтертейнмент» жаждала заполучить Лукаса для съемок картины, которая находилась на этапе препродакшена – речь шла о фильме про ограбление «Дамочка при бриллиантах» с Дональдом Сазерлендом в главной роли. Студия сделала Лукасу заманчивое предложение, подняв его режиссерский гонорар до 100 тысяч долларов плюс часть чистой прибыли. Были и другие предложения: снять фильмы на основе концептуального альбома группы The Who, «Томми», или рок-мюзикл «Волосы». «Мне звонили продюсеры и говорили: “Я слышал, вы хорошо работаете с бессюжетным материалом. У меня есть музыкальный альбом, и я хочу, чтобы вы сняли по нему кино”, – вспоминал Лукас. – Они

предлагали большие деньги… за ужасное кино»[506].

Но деньги *были очень нужны*. Лукас поговорил с Маршей, но она убедила его не терять веру в «Американские граффити». А что, если «Граффити» кто-нибудь купит? Подписавшись на чужие съемки, он попросту не сможет заниматься своим фильмом. Так что Лукас скрепя сердце отказывался от всех предложений. «У меня тогда была черная полоса», – говорил он позднее[507]. «Ужасные проблемы с деньгами… Я не согласился на “Дамочку при бриллиантах” в самый тяжелый момент: я был должен родителям, Фрэнсису Копполе, моему агенту; я увяз в долгах и не верил, что смогу выбраться»[508]. Понадобились годы, чтобы «после первого фильма приступить ко второму, я стучался во все двери, пытался выпросить шанс, – вспоминал Лукас. – Я писал, мучился, на счету вообще не было денег… брал небольшие подработки и кое-как перебивался. Пытался выжить и продвигал сценарий, от которого все открещивались»[509].

Две преграды сильно мешали Бергу продать «Граффити». Первая – название, которое казалось студиям странным: они считали, оно звучит, как будто это итальянский фильм об американской пехоте. Но еще большей проблемой было то, что Лукас продвигал «Американские граффити» не просто как кино, а еще и как мюзикл. Он даже написал на первой странице сценария: «“Американские граффити” – мюзикл. В нем есть песни и танцы, но это не мюзикл в обычном понимании, потому что персонажи не поют и не танцуют». Неудивительно, что руководители студий приходили в замешательство. Что еще хуже, «Граффити» воспринимали как еще один фильм, который пытается ответить на запросы молодежного рынка, – а это течение Деннис Хоппер похоронил так же блистательно, как и создал: его следующая картина, «Последний фильм», с треском провалилась в прокате.

А потом в начале 1972 года сценарий оказался на столе у Неда Танена из «Юниверсал». Танен, один из первых поклонников студенческого фильма Лукаса, «ТНХ», тоже обожал автомобили – правда, ему был знаком круизинг Южной, а не Северной Калифорнии. Он сразу понял, о чем именно хочет рассказать Лукас. Керца он тоже знал: они вместе работали над «Двухполосным шоссе» несколько лет назад. Танен подумал, что с таким составом может сработаться. Он позвонил Бергу и сказал, что хочет встретиться с Лукасом и обсудить «Американские граффити».

Лукас пришел в кабинет Танена с кассетой, куда записал музыку из собственной обширной коллекции пластинок: Бадди Холли, «Зе Бич Бойз», Элвис, «Зе Платтерз» – все, кого он слушал,

когда подростком колесил по Модесто. Как и обещала первая страница сценария, Лукас представил «Американские граффити» как мюзикл: описывая истории каждого из четырех главных персонажей, Лукас включал соответствующую композицию с кассеты. Он знал, что каждая песня возродит в памяти зрителей определенный период времени: «Это представления поколений американцев о том, что значит быть подростком – от 1945-го до 1962 года», – говорил он позднее[510]. Это сработало; Танен тут же включился в тему. «Это история обо всех – о каждом парне и девушке, с которыми вы ходили в школу, – с восторгом отозвался он. – Обо всем, что происходило или не происходило с вами, о том, что случалось с вами в ваших фантазиях или воспоминаниях»[511]. Он согласился работать с Лукасом… при некоторых условиях.

Во-первых, Танен занимался только фильмами с бюджетом меньше миллиона долларов. На «Граффити» выделили 750 тысяч. Под фильм Лукаса не предоставляли студийных помещений – все съемки предстояло проводить на натуре. Еще критичнее, расходы на покупку прав на музыку не собирались покрывать из дополнительного бюджета. Лукас хочет использовать в «Американских граффити» песни Элвиса? Отлично, но заплатить за них придется из тех же 750 тысяч. Сумма была меньше той, которую он получил на «THX 1138», и он понимал, что на музыку может уйти до 100 тысяч долларов. Еще до первого съемочного дня Лукас знал: как минимум десяти процентов бюджета у него уже нет.

Ситуацию еще больше отягощало последнее и, возможно, самое сложное требование – студия хотела, чтобы в фильме снялся знаменитый актер, чье имя на плакате привлечет внимание зрителей. Лукас начал спорить: раз фильм о подростках, то актерский состав скорее всего будет молодым и неизвестным, он не хотел портить историю, бессмысленно вставив туда звезду первой величины. Танен согласился с мнением Лукаса и предложил вместо актера найти известного продюсера. А весной 1972 года, после выхода в прокат «Крестного отца», встреченного великолепными рецензиями и сборами, которые ошеломили режиссера фильма, не было более известного имени, чем Фрэнсис Форд Коппола.

Танен и Коппола как-то повздорили в прошлом – Танен всегда называл Копполу «Фрэнсисом Безумным», – но идея рекламы «Американских граффити» с именем Копполы на плакатах вскружила головы руководителям «Юниверсал»[512]. Лукас все еще держал обиду на Копполу из-за краха «Зоотроп».

Если бы его приперли к стенке, то он наверняка бы признал – он хочет, чтобы к нему относились как к независимому кинематографисту и главе «Лукасфильм Ltd.», а не как к юному подмастерью Копполы. Но он хорошо знал Копполу и понимал: Фрэнсис не будет мешать и перепоручит непосредственное управление съемками Керцу. Лукас сказал Танену, что будет рад поработать с Копполой как продюсером, и отправился обсудить это уже с ним.

«Да, конечно, замечательно, – с ходу согласился Коппола, а затем подкинул, как он думал, еще более прекрасную идею: – Знаешь, мы должны снять эту картину вместе! Давай заберем ее у “Юниверсал”. Я проспонсирую ее сам»[513]. Лукас, находившийся на пороге заключения договора со студией, решил, что это плохая идея: если бы Танен узнал, что Коппола пытается увести у него фильм, сделка могла бы сорваться. Но Фрэнсис есть Фрэнсис… Лукас решил дать Копполе немного времени – пусть подумает, что можно сделать. Со своими доходами от «Крестного отца» в качестве закладной Коппола отправился в Ситибанк в Беверли-Хиллз и попытался получить заем на 700 тысяч долларов, чтобы вложить их в «Американские граффити». Но его жена, она же бухгалтер, пресекла эти планы на корню. Элли Копполе не понравился сценарий, и она заявила мужу, что если он и будет ставить все свои доходы на какой-то фильм, то на свой собственный, а не на картину его протеже. Коппола протрезвел и решил не оформлять заем. И согласился взять деньги у «Юниверсал».

«Мы получили согласие [Танена] не из-за [сценария], – вспоминал позднее Керц. – А из-за имени Фрэнсиса… Они [студия] считали, что идея может сработать, но хотели больше уверенности. Его репутация эту уверенность давала»[514]. Коппола официально присоединился к проекту, и Танен смог подписать договор. Как продюсеру, Копполе полагалось 25 тысяч долларов плюс десять процентов прибыли; Лукасу собирались выплатить 50 тысяч долларов за сценарий и режиссуру плюс сорок процентов от прибыли[515]. Изначальные цифры небольшие, но сама сделка – щедрая: Лукас и Коппола могли очень хорошо заработать, если бы (очень серьезное «если бы») «Американские граффити» принесли доход. Наконец, как и в изначальном договоре с «Юнайтед Артистс», Лукас включил в сделку с «Юниверсал» «штуку типа “Флэша Гордона”» – космическую оперу без названия. Если бы все пошло по плану, она стала бы его следующим проектом.

В целом Лукас был доволен соглашением. Танену пришлось сразиться за Лукаса с главой студии, Лью Вассерманом, который со скепсисом отнесся к «Американским граффити» и с еще

большим скепсисом – к «штуке типа “Флэша Гордона”». Позже Танен говорил, что у него попросту было хорошее предчувствие по поводу Лукаса: «Я как будто знал, что с ним произойдет что-то великое»[516]. Лукасу тоже понравился Танен, а главное, его методы работы. «[«Юниверсал»], по сути, выписывали вам чек, говорили идти восвояси и возвращаться с законченным фильмом, – говорил Лукас позднее. – Они никогда не доставали. Атмосфера была очень приятная»[517].

Единственное, чего Лукас не смог добиться в этой сделке, – контроля над чистовой версией монтажа. После относительной неудачи «THX» у Берга было немного козырей в переговорах об этом пункте. Лукас с неохотой согласился передать «Юниверсал» контроль над монтажом. И потом вновь пожалел о таком решении.

Вооружившись договором и с помощью Керца, Лукас немедленно начал предпродакшен «Американских граффити». Он разместил свой офис в Сан-Рафаэле, в пятнадцати минутах езды от Милл-Валли. Лукасу нравились главные улицы Сан-Рафаэля – в отличие от Модесто витрины магазинов все еще выглядели так же, как десять лет назад. Уличные сцены он планировал снимать в основном именно там. В поисках машин соответствующей эпохи Лукас разместил объявления в газетах области Залива и пообещал владельцам по двадцать долларов в день за то, чтобы они разъезжали в автомобилях 1962 года на заднем плане[518]. Помощница Керца, Банни Элсап, сестра его жены, фотографировала каждого отозвавшегося владельца и сам автомобиль, чтобы у Лукаса был как можно больший выбор. Однако именно сам Керц нашел “Форд Модель B” 1932 года с опущенной крышей, который почистили и покрасили в желтый – еще одна желтая спортивная машина! Так был создан самый знаковый автомобиль «Американских граффити».

Но все-таки главной задачей было получение прав на музыку. Без музыки, как настаивал Лукас, фильм не получится; это все-таки мюзикл. Лукас составил огромный список песен, отобрав как минимум три для каждой сцены на тот случай, если не удастся получить права и понадобится замена. Керц показал список руководству «Юниверсал», и «у них чуть не случился сердечный приступ». Лукасу посоветовали записать песни с оркестром или кавер-группой. Керц побледнел. «Это невозможно, – сказал он. – Нам необходимы оригинальные записи»[519]. В конце концов руководство согласилось, но предупредило Керца: если на покупку прав уйдет больше десяти процентов бюджета, разницу придется покрыть Копполе.

Лукас все равно не смог бы себе позволить половину из необходимых ему композиций. Песни Элвиса сразу же вылетали; права были слишком дорогие, а лейбл Короля отказывался вести переговоры. Керцу больше повезло с «Зе Бич Бойз», в основном потому, что он лично знал барабанщика Брайана Уилсона – они вместе работали над «Двухполосным шоссе». В конце концов Керцу удалось заполучить несколько песен группы, в том числе Sur n' Safari и All Summer Long за умеренную плату. Теперь Лукас и Керц могли говорить другим об участии «Зе Бич Бойз» – и получение авторских прав пошло намного проще. В итоге Лукас купил права на сорок три песни, в том числе на хиты Бадди Холли, Чака Берри, Фэтса Домино, «Дел-Викингз» и «Букер Ти&ЭмДжи'с». Лукас получил саундтрек, которого хватило бы на фильм, и они с Керцем потратили на покупку прав около 90 тысяч долларов. Как раз уложились.

Кастинг был не менее важен. Лукас все еще собирался пригласить молодых актеров, близких по возрасту персонажам, и даже прочесывал местные школьные драмкружки в поисках талантов. По рекомендации Копполы и Керца он обратился за помощью к опытному специалисту по кастингу, Фреду Русу. Для Лукаса поиск актеров был не просто важен – он был очень личным: все четыре главных героя выросли из его собственной личности и жизненного опыта. «Я вроде как каждый из них», – сказал Лукас позднее[520]. «Каждый из них был собирательным образом, основанным на моей жизни и жизнях моих друзей», – объяснял он репортеру[521]. «Неловко гоняясь за девушками, я был Терри "Жабой", затем стал гонщиком, как Джон… И наконец превратился в Керта – посерьезнел и поступил в колледж»[522]. Единственный персонаж, с которым у него были проблемы при написании сценария, – умница Стив. «[Это] единственный персонаж, которым я никогда не был, – говорил он. – Но многие мои друзья были Стивами, они следовали по намеченному пути и никогда с него не сходили»[523].

Несколько недель Лукас проводил открытые прослушивания, чтобы увидеть как можно больше актеров. Рус сидел рядом, а Лукас просматривал тысячи десятиминутных выступлений молодых актеров, шесть дней в неделю, от двенадцати до четырнадцати часов в день. О каждом он делал заметки, записывал свои мысли в блокноты неразборчивым почерком и редко говорил. Его молчание удивляло некоторых молодых актеров. «Он мне сказал едва ли два слова, – вспоминала Кэнди Кларк, которая получила роль легкомысленной, но доброй Дебби. – В основном он просто смотрел на меня, и было очень некомфортно: меня оценивали, не пытаясь

взаимодействовать»[524].

Закончив первый отборочный этап кастинга, Лукас отобрал четверых-пятерых актеров для каждой главной роли и разбил их на пары мальчик-девочка, а затем записал на камеру, чтобы потом тщательно разбирать их игру снова и снова – такая практика затем стала стандартом в индустрии. После внимательного изучения роликов Лукас выбирал лучших двоих или троих и вновь записывал их игру, в этот раз на шестнадцатимиллиметровую кинопленку. Процесс долгий и трудоемкий, но Лукас хотел попасть в точку с каждой ролью.

Недели тяжелой работы окупились: у Лукаса получилось подобрать идеальный состав, и большинство актеров потом сделали успешную карьеру. Лукаса настолько впечатлил Ричард Дрейфус, что он предложил актеру самому выбрать, какую роль играть: умного, но авантюрного Керта или популярного, но запутавшегося в себе Стива (Дрейфус выбрал Керта, поскольку считал, что этот персонаж ему ближе). Сюзанна Сомерс получила свою первую настоящую роль загадочной красавицы-блондинки за рулем «Форда Тандерберда», из-за которой Керт почти решается остаться в своем маленьком городе, а не *убежать*, как объяснил это Лукас – повторение ведущей темы «THX 1138». Керт и его ночные поиски блондинки – отражение прошлого самого Лукаса; по словам его матери, «Джордж всегда мечтал о девушке-блондинке. Но так и не нашел ее»[525]. У Керта тоже не получилось.

Но персонаж, который *заполучил* блондинку, пожалуй, был больше всего похож на Лукаса: Терри «Жаба», которого с гиковским энтузиазмом сыграл Чарльз Мартин Смит. «В “Жабе” столько от Джорджа – просто невероятно! – рассказывал Джон Пламмер. – С этим героем происходит то, что случалось в жизни Джорджа, и он так же неловко ведет себя с девушками»[526]. Смит пропустил первый этап кастинга для «Граффити», но Лукас поймал его в здании студии и пригласил на пробы. Наверное, помогло и то, что в очках с толстой оправой Смит немного походил на Лукаса.

Синди Уильямс, которая получила роль Лори – «инженю», как назвал ее Лукас, – не выспалась после перелета и пришла на прослушивание с припухшими глазами. Решив, что плохо сыграла, она долго не соглашалась на роль, пока на нее не надавил Коппола. «Позвонил Фрэнсис Коппола, и меня охватил благоговейный страх, – вспоминала Уильямс. – Он меня как будто загипнотизировал. “О да, злейший повелитель, я снимусь в этом фильме, – сказала я наконец. – Конечно же, снимусь”»[527].

Роль Стива, персонажа, с которым у Лукаса все не ладилось в

сценарии, досталась одному из самых опытных, но при этом самых юных актеров в фильме – восемнадцатилетнему Рону Ховарду. За плечами Ховарда было больше десяти лет актерского опыта, в том числе восемь лет участия в невероятно успешном «Шоу Энди Гриффита» и запоминающаяся роль в фильме «Музыкант». Но было неясно, вытянет ли он фильм как взрослый и примут ли зрители то, что драгоценный Оппи из «Энди Гриффита» вырос.

Кстати, в 1972 году Ховард готовился к поступлению в киношколу при USC, намереваясь стать больше, чем просто актером. Но, услышав, что сам Лукас устраивает открытые кастинги, решил поучаствовать. Пришел с «некоторой тревогой», как он рассказывал позднее, – его смутило то, что Лукас настойчиво называл «Граффити» мюзиклом. «Джордж, я должен кое в чем признаться, – сказал Ховард Лукасу на кастинге. – Да, я снимался в “Музыканте”, но, думаю, меня взяли именно потому, что я не умею петь… Правда не умею. И уж точно не умею танцевать. Я едва ли смогу напеть мелодию». Лукас пожал плечами. «Не переживай, – ответил он. – Петь не придется. Это мюзикл, но там никто не поет».

«И это все, что он сказал», – вспоминал Ховард. Он получил роль и больше не спрашивал о пении. Но некоторое время был озадачен «мюзиклом»[528].

Именно Фред Рус, специалист по подбору актеров, привел одного из самых незаурядных актеров состава – плотника-самоучку по имени Харрисон Форд. Актерская карьера не складывалась, так что Форд занялся плотничеством, чтобы как-то жить, и оказался настолько хорош, что заработал репутацию «Плотника звезд»: построил студию звукозаписи для Серджио Мендеса и террасу для Салли Келлерман, а также периодически подрабатывал у арт-рок-группы «Зе Дорз». Кстати, Форд настолько хорошо зарабатывал, что чуть не отказался от роли лихача Боба Фалфы – за нее собирались заплатить в два раза меньше, чем за плотничество. В итоге Форд согласился на маленькую зарплату, но решительно отказался сбривать волосы. Лукас разрешил ему спрятать их под белой ковбойской шляпой. Как оказалось, это не последняя культовая шляпа, которую Форд надевал для Лукаса.

На кастинги ушло пять изнурительных месяцев. Работа с актерами никогда не была сильной стороной Лукаса, но на этот раз он установил себе особенно изматывающий график: каждую неделю летал из Сан-Франциско в Лос-Анджелес, весь день проводил на прослушиваниях, а ночью валился на диван в доме

Мэттью Роббинса в Бенедикт-Каньоне. По счастливой случайности Лукас был не единственный гость в доме Роббинса; той весной Роббинс начал работать над сценарием для фильма Стивена Спилберга «Шугарлендский экспресс», и Спилберг заходил к нему каждый вечер, чтобы за ужином обсудить работу. «Они обсуждали свой сценарий за кухонным столом, – вспоминал Лукас, – мы вместе ужинали, разговаривали, общались. Именно так мы узнали друг друга»[529].

С самой первой встречи на студенческой киновыставке в UCLA в 1969 году – Спилберг шутил, что сразу же «стал безумно завидовать» Лукасу, – отношения Лукаса и Спилберга всегда оставались смесью добродушного соперничества и взаимного восхищения. Например, в январе 1971-го Спилберг блестяще снял одну серию сериала «Самая суть» (The Name of the Game) под названием «Л.А.-2017», и Лукас со сдержанным злорадством отметил, что декорации в нем – они показывали смутно антиутопическое будущее, в котором жители Лос-Анджелеса обитают под землей, – слишком уж похожи на «THX 1138»[530]. Но Лукас искренне восхищался недавней работой Спилберга – захватывающим телевизионным триллером «Дуэль» о робком водителе, которого преследует невидимый дальнобойщик за рулем автоцистерны. Лукас посмотрел его дома у Копполы во время вечеринки, запершись в комнате наверху, пока под ним гремело празднество. «Я побежал вниз и сказал: “Фрэнсис, ты должен увидеть это кино. Этот парень *правда* хорош…” Я был очень впечатлен его работой»[531].

Спилберг всегда с теплотой вспоминал долгие вечера в Бенедикт-Каньоне, то, как они с Лукасом обменивались историями и сетовали на проблемы кино. «Мы были этакие киносорванцы, которые давно друг друга знают и любят поговорить о том, как тяжело снимать фильмы, – рассказывал Спилберг. – Мы вечные нытики. Любим жаловаться друг другу»[532]. Разговоры за столом у Роббинса – сетования и прочее – навсегда скрепили их расцветающую дружбу.

Последней важной задачей с «Американскими граффити» было исправление вымученного сценария Лукаса, который так раздражал Элли Копполу. Лукас вновь связался с Хайками и с облегчением узнал, что они свободны и могут поработать над сценарием. Лукас и Хайки начали совместно размышлять над ним, дописывать и переписывать, иногда даже печатая прямо по тексту ранних черновиков. Хайки работали быстро, Лукас был благодарен за их помощь и не скупился на похвалы их таланту. «Они улучшили диалоги, сделали их смешнее, человечнее,

правдивее, – объяснял Лукас. – Но по сути история осталась моей. Сцены мои, а диалоги их»[533]. Финальная версия сценария была готова к 10 мая 1972 года, как раз вовремя – Лукас собирался установить камеры на улицах Сан-Рафаэля 26 июня, в понедельник, в первый день стремительного двадцативосьмидневного графика съемок.

Проблемы посыпались чуть ли не с самого начала. «Сложность в том, что мы снимали ночью, – рассказывал Лукас позднее. – И график был очень жесткий – солнце садилось в девять вечера, а поднималось в пять утра. Промежуток очень короткий… а у меня было всего двадцать восемь дней, так что расписание было очень суровое, тем более все происходило на натуре, автомобили ломались и происходили другие неприятности… Физически нам было очень тяжело»[534]. В первую ночь съемок Лукас собрал команду на Четвертой улице в Сан-Рафаэле в четыре дня, чтобы начать крепить камеры на капоты и крылья нескольких автомобилей; этот процесс отнял так много времени, что съемки начались только около полуночи. После перерыва на ужин – или уже завтрак? – в час ночи Лукас снимал без остановки до пяти утра, но смог завершить едва ли половину запланированных сцен. «Мы отставали на полдня, – сетовал Лукас, – а отставание на полдня, когда есть только двадцать восемь, похоже на конец света»[535].

Вторая ночь была не лучше. Лукас заключил с властями Сан-Рафаэля соглашение, по которому должен был платить триста долларов за ночь съемок на Четвертой улице. Но местные торговцы все равно начали жаловаться на перекрытие улицы. Во вторник вечером, приехав в Сан-Рафаэль, Лукас и съемочная группа узнали, что муниципальный совет отозвал разрешение на съемки и запретил полиции перекрывать или контролировать движение на Четвертой улице. Лукас все равно попытался извлечь максимальную пользу из этой ночи – быстро отснял девятнадцать сцен. Керц же бросился подыскивать новую локацию. «Потом у нас расфокусировалась камера, и помощника оператора сбила машина, – вздыхая, вспоминал Лукас. – Потом случился пожар пятой степени. Обычная ночь»[536].

Керц подыскал новую локацию в городе Петалума, в двадцати милях к северу от Сан-Рафаэля, но это не означало, что снимать стало легче. К своей чести, Сан-Рафаэль позволил Лукасу вернуться еще на две ночи, за которые он отснял все основные сцены круизинга, но проблемы заключались не в этом. Во-первых, Лукас был страшно измотан. После ночных съемок он пытался немного спать днем, но в основном проводил дневные часы за просмотром пленки, отснятой предыдущей ночью; делал заметки

и передавал их Марше, которая вместе с Верной Филдс мгновенно собирала черновой вариант монтажа – Лукас едва успевал поставлять им материал. Каждый вечер он приезжал в Петалуму к началу съемочной смены, едва ли сомкнув глаза за весь день. Иногда он засыпал в своем кресле, и Керц заботливо накрывал его своей курткой; иногда он засыпал, свесившись с креплений на крыле движущегося автомобиля. «Джордж очень тяжело переносил бессонные ночи, – вспоминал Харрисон Форд. – Часто он уже спал, когда приходило время крикнуть “Стоп, снято!”. Я будил его и говорил, что надо сделать еще один дубль»[537]. Даже в июне ночи в Северной Калифорнии выдавались прохладными, Лукас кутался в свой бомбер с логотипом USC, но постоянно дрожал от холода. В итоге он подхватил грипп, а диабет, который он обычно держал под контролем, начал его беспокоить. «Кажется, я этого не переживу», – сказал он как-то Милиусу, стуча зубами[538].

Лукасу не нравилось то, что у него получалось. Он снимал «Американские граффити» в документальном, почти отстраненном стиле: устанавливал камеру, а затем произвольно перемещал ее, пока актеры свободно входили и выходили из кадра. Он снова взял недорогую пленку «Текнископ», в основном потому что обожал ее зернистость. Но освещение было в основном естественное: уличные фонари, фары, неоновые вывески, и все выходило в расфокусе. «Выглядело бесформенно», – говорил Керц[539]. Просмотрев отснятый за неделю материал, Лукас понял, что у него серьезная проблема.

Лукас точно знал, кому надо звонить по поводу освещения – Хаскеллу Уэкслеру. Кстати, он с самого начала хотел взять Уэкслера оператором, но тот отказался; Уэкслер не любил пленку «Текнископ» и к тому же был очень занят на съемках рекламных роликов в Лос-Анджелесе. «Но когда у нас начались трудности и я попросил его приехать, он сделал это просто как друг, чтобы помочь мне», – с восхищением говорил Лукас[540]. График Уэкслера был почти таким же плотным, как у Лукаса: каждый день он летал из Лос-Анджелеса в Сан-Франциско и обратно, весь день снимал рекламу, а всю ночь – «Американские граффити». Керц волновался, что такой темп может плохо сказаться на здоровье Уэкслера, но тот утверждал, что это совсем его не беспокоит. «Это никак на меня не повлияло, – пожал он плечами. – Мне все нравилось. Нравилось работать бок о бок с этой детворой, с Джорджем и над этой историей… Великолепный опыт»[541].

Уэкслер сразу же все исправил. Лукас рассказал Уэкслеру, что картинка в «Американских граффити» должна быть похожа на

музыкальный автомат, «очень кричащая, с ярко-голубым, желтым и красным»[542] («Уродство», – пробормотала Марша[543]). И Уэкслер сделал именно то, что требовалось: установил более яркие лампы в вывески магазинов и уличные фонари, с умом разместил маломощные лампочки внутри автомобилей, чтобы они освещали непосредственно лица актеров. «Уэкслер спас мне жизнь», – сказал Лукас[544]. Он восхвалял его без остановки: «потрясающий профессионал, так что я просто не вмешивался и больше не беспокоился… он фантастически справился с работой. Фильм стал выглядеть именно так, как я хотел»[545].

Передав технические проблемы в умелые руки Уэкслера, Лукас смог сосредоточиться на съемочном процессе, актерах и завершении съемок в срок. Лукас прекрасно знал, что работа с актерами – его величайшая слабость, и ему повезло подобрать состав, который почти не нуждался в указаниях режиссера. «Джордж выбрал себе актеров, и ему приходилось снимать так быстро, что, по сути, не оставалось времени на настоящую режиссуру, – вспоминал Коппола. – Он просто расставлял их и снимал, а они оказались такими талантливыми… Чистая удача»[546]. Ричард Дрейфус считал, что дело здесь не только в удаче. «Он доверял нам», – объяснил Дрейфус. А почему бы нет? По мнению Лукаса, он нанял лучших актеров, идеально подходящих для своих ролей, так почему же им не доверять?

Однако режиссерский стиль Лукаса мог быть крайне непредсказуемым. Иногда он кратко говорил с актерами перед сценой, перечислял несколько примеров или вариантов, потом, наконец, кивал и спрашивал: «Сможете так сделать?» – а затем исчезал, чтобы подготовиться к съемкам. После завершения сцены Лукас редко ее комментировал, разве что говорил: «Замечательно! Превосходно!» или изредка «Давайте заново!» «Это немного нервировало, – рассказывал Рон Ховард, – потому что Джордж почти не разговаривал с нами»[547]. Иногда Лукас *вообще* не говорил ни слова и просто устанавливал несколько камер, не разъясняя актерам, на какую из них записывается общий план. Частично он делал это ради скорости и экономии; при съемке на две камеры Лукас, по сути, получал две разные версии одной сцены, из которых затем можно было выбрать во время монтажа. Но к тому же это придавало фильму документальности, он выглядел почти как «найденная пленка» – такое Лукас любил. Под прицелом нескольких камер актеры часто не понимали, на какую же надо играть. «Просто продолжайте по сценарию!» – кричал Лукас: такой подход казался Рону Ховарду и будоражащим, и странным. «Часто мы не понимали, где находятся камеры. Мы не знали, что вот в этот конкретный

момент длиннофокусный объектив снимает наши лица крупным планом, – сказал Ховард. – Так что сначала мы немного растерялись, но в конце концов почувствовали невероятную свободу»[548].

«[Джордж] всегда хотел держать все под контролем, – объяснял Уиллард Хайк, – но режиссура часто ему не подчинялась»[549]. Однако именно неподконтрольные моменты могли оборачиваться кинематографическим совершенством. В первой сцене «Граффити» Терри «Жаба» подъезжает к «Закусочной Мела» на мопеде «Веспа», затем, покачиваясь, въезжает на тротуар и врезается в ряд торговых автоматов. Это произошло случайно по вине актера Чарльза Мартина Смита, который всего лишь пытался быстро выжать сцепление, чтобы «Веспа» остановилась с рывком. «Но мопед поехал дальше, и я вцепился в него», – рассказывал Смит. Прихрамывая, он пошел прочь от мопеда, не выходя из роли и не показывая, что его гордость ущемлена: получилась непреднамеренно идеальная сцена знакомства с местным нердом «Граффити»[550].

Время текло, но даже с надежным присутствием Уэкслера за камерой и стоическим спокойствием Керца вне объектива возникали проблемы, которых Лукас избежать не мог. У нескольких автомобилей переломались оси колес, у желтого «Форда» 1932 года полетела шестерня заднего хода, а любимая камера Лукаса марки «Эклер» – которую он обычно держал на руках и носил, как младенца, – серьезно пострадала, рухнув со штатива[551]. Вне съемочной площадки некоторые актеры вели себя неподобающе. «Что произойдет, если вы поселите группу молодых людей в один отель? – говорила Кэнди Кларк. – Конечно, они будут пьянствовать! Когда они не работали, то просто тусовались, пили пиво или виски. В этом не было ничего необычного или скандального»[552]. Харрисон Форд показал себя особенно озорным пьяницей: он бросал пивные банки на парковке отеля, только чтобы посмотреть, как они взрываются, и однажды залез на вывеску отеля «Холидей Инн», чтобы закрепить наверху бутылку. Керц отвел актера в сторону и зачитал ему закон об охране общественного порядка – раскаявшийся Форд никогда не забывал этот выговор. «Именно [Керц] запретил мне пить пиво на улицах, – рассказывал Форд, – потом запретил пить пиво в трейлере, а потом вообще запретил мне пиво»[553]. К счастью, ни Нед Танен, ни кто-то еще из руководства не появлялись в Петалуме слишком часто, а когда Танен все же приехал на съемочную площадку, Лукас его полностью проигнорировал. «Джордж вообще не знает, что такое этикет, – сказала как-то Глория Кац. – Он считает, что эти шишки нужны только затем,

чтобы выписывать чеки. Он не хотел их слушать, не уважал их и не замечал»[554].

Но если на съемочной площадке и был кто-то, к кому Лукас *проявлял* глубокое уважение, так это грандиозная личность, которую Лукас выбрал на роль греческого хора и совести фильма: тридцатичетырехлетний радиоведущий по имени Роберт Смит, более известный как Вульфмен Джек.

Лукас всегда утверждал, что слушал Вульфмена Джека, когда занимался круизингом в старшей школе, но это неправда; Смит создал образ Вульфмена Джека только около 1962 года, когда все еще крутил пластинки в радиопередаче «Большой Смит и его пластинки» на станции KCIJ-AM в Шривпорте, Луизиана. И даже тогда его голос не могли слышать за пределами штата. Однако в 1964-м Смит перешел на мексиканскую радиостанцию XERF-AM, сигнал которой можно было поймать почти по всей Северной Америке, с 250 тысячами ватт за его спиной, а затем, в 1965-м, на станцию XERB в Тихуане, на еще одну «нарушительницу границ», к которой мог подключиться почти каждый в Соединенных Штатах, поймав частоту 1090 на шкале AM. И именно там Лукас в годы учебы в USC впервые услышал Вульфмена, который визгом и воем добился своей славы, завораживая слушателей хриплым голосом и особой манерой речи. «Вы все еще здесь?» – спрашивал он каждый вечер. Слушатели не знали, белый он или черный, находится ли в Мексике, Калифорнии, на лодке посреди Тихого океана или на Луне, раз уж на то пошло[555].

Лукас обожал каждую его передачу – каждую их минуту. «Это был по-настоящему мистический персонаж, уж поверьте мне, – говорил Лукас. – Он был дикий, он отвечал на безумные телефонные звонки, и он появился из ниоткуда. И его станция была вне закона. Он был вне закона, и, конечно же, это невероятно привлекало подростков». Лукас лучше многих понимал силу радиоведущего; не зря он выбрал Императора Хадсона для своего первого студенческого документального фильма в USC: «Для многих подростков радиоведущий становится воображаемым другом, но он гораздо более реален, потому что говорит с ними, шутит… Он часть семьи. Вы слушаете его каждый день, вы очень близки и проживаете с ним самые личные моменты»[556].

Участие Вульфмена Джека было жизненно важно для фильма; именно музыка из его передачи, переплетающаяся с болтовней самого Вульфмена, «несла» на себе весь фильм. Лукас уселся вместе с Джеком и записал целую радиопередачу, которую затем собирался вмонтировать в звуковую дорожку фильма, в дополнение к настоящим радиозаписям, где Вульфмен отвечает

на звонки и перешучивается с реальными слушателями в прямом эфире. Лукас был благодарен загадочному Джеку за то, что тот согласился на роль. Большинство слушателей увидели бы его в фильме в первый раз, и Джек волновался, что это приглушит блеск его чисто радийной личности. Из-за ограниченного бюджета Лукас смог заплатить ведущему только 3 тысячи долларов, так что он пообещал Джеку часть своей доли от доходов фильма: если фильм хорошо заработает в прокате, то и Вульфмен тоже. И, надо сказать, это оказалась одна из самых прибыльных его передач.

Лукас поместил диджея в центр одного из самых важных моментов «Граффити» – ведь именно Вульфмен высказал главную мысль фильма: «Хватит сидеть, действуй», – безмятежно говорит он Керту, дробя мудрость на глубокомысленные звуковые отрывки. Похожим образом Йода будет поучать Люка Скайуокера через десять лет. Для Лукаса это было то же послание, которое он передавал в «THX 1138», но только более зрелое. Его первый фильм был о побеге; «Граффити» – о взрослении. Для Лукаса, как и для многих представителей его поколения, 1962-й – год до убийства Кеннеди – стал годом, в который мир изменился навсегда, не важно, к лучшему или к худшему. Те, кто его пережил, стояли перед простым выбором: эволюционировать или исчезнуть.

Именно поэтому Лукас отказался менять название фильма, хотя руководители студии настаивали. Даже Коппола попросил актерский состав и съемочную группу подумать над другим вариантом, а сам предложил «Рок-н-ролл на районе» (Rock Around the Block). Но Лукас точно понимал, что означает название. Фильм *сам* по себе был американскими граффити: уникальный период истории, запечатленный на кинопленке, которая передавала его суть на киноэкран и, как надписи на египетских монументах, сохраняла эпоху навсегда. «Он о переходном историческом периоде в Америке, когда появился президент, которого любили многие подростки… Была ваша музыка – рок-н-ролл, была страна, где вы могли верить в будущее… Казалось, что жизнь предопределена, – объяснял Лукас в 1974 году. – Но в следующие два года все переменилось: вы перестали быть подростком, превратились во взрослого, который собирался поступать в колледж… или что там еще вы планировали делать. Радикально поменялось правительство, и отношение к нему тоже поменялось радикально. Появились наркотики. Война всегда была где-то далеко, но теперь вышла на первый план. Музыка полностью изменилась. “Граффити” о том, что необходимо принимать перемены – они на горизонте, – а если вы их не

принимаете, начинаются проблемы. Пытаясь оставаться вне перемен – значит проиграть»[557]. *Хватит сидеть, действуй.*

Лукас завершил съемки «Американских граффити» в пятницу 4 августа 1972 года. Последние две недели процесс, как обычно, тормозили технические сбои: из-за сломанной рулевой тяги отменилась съемка с каскадером, из-за недоэкспонированной пленки пришлось переснимать многие сцены, лопнуло колесо, удерживающее самолет в заключительной сцене на месте. Лукас поднял всем настроение в последнюю неделю съемок, устроив вечер танцев босиком в спортивном зале старшей школы Тамалпайс, куда явились даже Коппола и Марша. Но он был искренне рад, что все закончилось. «Нельзя выразить в денежном эквиваленте то, через что приходится проходить ради создания кино, – жаловался он «Нью-Йорк таймс». – Это мучительно. Это ужасно. Физически плохо. У меня на съемках вечный кашель и температура. Не знаю, может быть, это психосоматическое. Ты чувствуешь себя отвратительно. Невероятное напряжение и душевная боль… Но я все равно буду этим заниматься, потому что люблю. Это как ходить в горы»[558].

Верный себе Лукас с нетерпением ждал начала монтажа. «Настоящая режиссура начнется в монтажной, – сказал он Рону Ховарду. – Именно там я буду делать выбор»[559]. Основной частью монтажа занималась назначенная Таненом Верна Филдс, она работала в гараже у Копполы. Но поскольку у Филдс была еще и другая работа, рангом повыше – монтаж «Бумажной луны» Питера Богдановича – ей назначили не менее способную помощницу в лице Марши Лукас. Это гарантировало, что у Лукаса есть хоть *какой-то* голос в процессе монтажа. Чтобы быть полностью уверенным, он взял на себя еще одну важнейшую составляющую монтажного процесса – музыку. Лукас точно знал, какие песни хочет слышать и в каких сценах, но вот непосредственно нарезать их так, чтобы они незаметно вливались в сцены, не получалось без особого таланта. Столкнувшись с проблемой освещения, Лукас позвонил Хаскеллу Уэкслеру. Теперь, когда предстояло искусно решить трудности со звуком, он точно знал, кого звать на помощь – Уолтера Мерча.

Лукас понимал, что нельзя просто положить музыку на видеоряд. «Зрители тогда разозлятся», – согласился с ним Мерч. Перед ними стояла сложная задача: сделать, чтобы музыка в фильме звучала так, будто ее передают по радио в автомобилях, по громкоговорителям в спортивных залах, или через колонки оловянных транзисторных приемников. «Надо соединить музыку с окружающим миром» – сформулировал Лукас, и Мерч с

нетерпением принялся за работу. Вместе с Лукасом они перезаписали всю звуковую дорожку фильма – вплоть до болтовни Вульфмена Джека, – пропуская записи через дребезжащие колонки спортивных залов, старые системы оповещения, а некоторые отрывки даже записывали на заднем дворе дома, по которому Лукас медленно ходил из стороны в сторону с колонкой в руках, проигрывая звуковую дорожку под запись магнитофона Мерча[560]. «Мы сделали так, чтобы музыка отражалась от окружающей среды… как звуковой спецэффект, – объяснил Лукас. – Затем мы брали эти звуковые спецэффекты и накладывали на те места, где нужно было передать напряжение или драматизм»[561].

В первый раз саундтрек из популярных песен приобрел такую значимость, и эту инновацию с готовностью переняли другие кинематографисты – Квентин Тарантино, Джоэл и Итан Коэны, особенно в фильмах вроде «Криминального чтива» или «О, где же ты, брат?», выстроенных вокруг тщательно подобранных известных песен в жанре поп и фолк. В своем желании сделать из звуковой дорожки набор спецэффектов Лукас превратил саундтрек – а потом и альбомы с ним – в жизненно важную часть восприятия кино. Монтирование звуковой дорожки оказалось тяжелой работой, пять недель ушло только на то, чтобы вставить звук, но каждая секунда приносила Лукасу огромную радость. «Я люблю рок-н-ролл, – говорил он. – Во время работы над “Граффити” я мог целый день просидеть за моим столом «Стейнбек», слушая рок-н-ролл целый день; это была часть моей работы при монтаже. Монтажеры нарезали эпизоды, а я вставлял песни и говорил: “Ух ты, как здорово”. Это как вырезать что-нибудь из бумаги: появляется форма, и это очень весело»[562].

Настолько весело, что первый вариант фильма длился почти три часа. Лукас агонизировал над следующим этапом монтажа: вырезать сцены и при этом сохранять логику музыкального сопровождения казалось безумно сложно. Ему удалось укоротить фильм всего лишь на час. «Со всеми машинами и с музыкой он изначально получился на сто шестьдесят минут, – рассказывал Лукас. – Мы понимали, что надо резать, ведь в договоре стояло сто десять минут»[563]. Начался очередной этап работы: Марша монтировала фильм, а Лукас с Мерчем работали над звуком, пока наконец фильм не сократился до прописанного в договоре времени. Удалять материал было сложно, но по крайней мере наблюдал за процессом *он сам*, а не какой-то студийный бюрократ, ничего не смыслящий в кино.

Лукас отправил чистовой вариант в «Юниверсал» в декабре 1972 года. Он был очень доволен. А вот руководители студии – не

вполне.

В конце января 1973 года Нед Танен взошел на борт самолета из Лос-Анджелеса в Сан-Франциско в дурном расположении духа. «Юниверсал» по-прежнему сомневалась в «Американских граффити» и назначила публичный предпоказ фильма в Сан-Франциско в десять утра в субботу, 28 января, чтобы оценить реакцию зрителей. Но Танен с самого начала пребывал в мрачном настроении; студия быстро теряла веру в «Граффити», предпочитая вкладывать время и деньги в рекламу мюзикла «Иисус Христос – Суперзвезда» («Они забыли о нас», – вздыхал Лукас[564]). И хотя сам Танен пока видел всего лишь несколько минут фильма, он стремительно терял энтузиазм. Фильм вполне бы подошел для телевидения, думал он, но не более того.

По пути к своему месту Танен протолкнулся мимо Мэттью Роббинса, сценариста Хэла Барвуда – еще одного участника «грязной дюжины» USC – и Джеффа Берга, агента Лукаса: все они тоже летели на север на премьеру «Граффити». «Мы поздоровались с ним, он поздоровался с нами, но я прекрасно помню, что выглядел он недружелюбно», – рассказывал Роббинс[565]. «Нед не сел рядом с нами в самолете и отказался разделить такси до кинотеатра. Он был в ярости еще до того, как увидел сам фильм»[566]. В Сан-Франциско настроение Танена не улучшилось, даже когда он вышел из такси у кинотеатра «Нортпойнт» на углу Бэй-стрит и Пауэлл-стрит в районе Норт-Бич.

Кинотеатр на восемьсот мест был забит под завязку. Но Танен все еще сомневался. Кинотеатр находился рядом с домом Лукаса, и продюсер решил, что Лукас набил его друзьями и родственниками, которые будут хлопать чему угодно. Лукас *правда* пригласил друзей, актеров и семью – там были его родители, готовясь увидеть фильм, который их сын так хотел снять, что даже залез в долги, – но среди зрителей в основном были незнакомые молодые люди, ровесники Лукаса или младше, – новый типаж кинозрителя, выращенный на рок-н-ролле и вскормленный «Беспечным ездоком». Танен угрюмо окинул их взглядом, а затем развалился в кресле в первом ряду; Джордж и Марша, Коппола и Керц заняли свои места в заднем ряду зала.

«Начался фильм, – сказала Марша, – и как только зазвучала “Rock Around the Clock”, люди принялись вопить и кричать. А когда Чарли Мартин Смит выехал на своем мопеде и врезался в стену, зрители захохотали. Они включились в фильм с первой минуты»[567]. Рон Ховард соглашался: «Зрители просто с ума посходили». Во время заключительных титров, бежавших под

музыку «Зе Бич Бойз», «слышались аплодисменты, одобрительные возгласы и оживленная болтовня, – вспоминал Роббинс, – было ощущение всеобщей радости и изумления. Показ прошел замечательно»[568].

Лукас выдохнул с облегчением. «Фрэнсис, Джордж, да и я сама – мы все пребывали в эйфории», – вспоминала Марша[569]. А затем они увидели Танена, который шел прямо к ним вверх по проходу между рядами. Проходя мимо, он со злостью схватил Керца и Копполу за воротники и потащил их в темный проход между последними рядами кресел. «[Танен] был в ярости: он считал, что [фильм] провалился, – рассказывал Мерч. – Именно это он говорил Фрэнсису… а Джордж сидел в стороне и думал: “Боже мой, история с “THX” повторяется, они заберут у меня фильм”»[570]. Маршу поразил безапелляционный вердикт продюсера. «Я была в шоке», – вспоминала она[571].

Коппола взбеленился.

– Что вы такое говорите? – кричал он на Танена. – Вас что, не было в кинотеатре последние два часа?! Вы ничего не видели и не слышали?

– Я не собираюсь об этом говорить, – отрезал Танен. – Мы подумаем, будем ли запускать фильм в прокат.

– Подумаете, будете ли *запускать*? – кипел Коппола. – Да вы должны на коленях благодарить Джорджа за то, что он сохранил вам работу! Этот парень чуть не убился, пока снимал для вас этот фильм. Он закончил его вовремя, по графику. Меньшее, что вы можете сделать, – поблагодарить его!

Коппола потянулся за воображаемой чековой книжкой и немедленно предложил выкупить фильм у «Юниверсал».

– Если вам настолько не понравилось, откажитесь от фильма, – сказал он Танену. – Мы выпустим его у кого-нибудь еще, и вы отобьете все свои деньги[572].

Танен не клюнул на приманку Копполы и с раздражением вылетел из кинотеатра. Коппола был в ярости и еще долго хранил обиду; они с Таненом не разговаривали друг с другом почти двадцать лет (годы спустя Коппола оценил цифры и убедился, что если бы Танен разрешил ему купить «Американские граффити», то он заработал бы двадцать миллионов долларов[573]). Лукас был весьма тронут воинственным заступничеством Копполы. «Фрэнсис по-настоящему выступил против Неда, – сказал Лукас позднее. – Я плохо думал [о Фрэнсисе] после того, как “Уорнер” набросилась на “THX”, я правда очень на него обиделся тогда – “Ты вот так вот дашь им его порезать, не пойдешь к ним и не остановишь?” Когда началась та же история с “Граффити”, я подумал: “Ну вот, опять то же самое”. Но Фрэнсис сделал именно

то, что должен был. Я очень гордился им»[574].

Роббинс изо всех сил старался утешить Лукаса, который в состоянии шока вышел из кинотеатра на нетвердых ногах. «То, что студия, да еще такая серьезная студия, повела себя так слепо, бесчувственно и тупоумно, с новой силой возродило у Джорджа все те чувства, которые он и раньше испытывал к Голливуду», – рассказывал Роббинс[575]. Однако Танен даже и не думал о чувствах Лукаса; он переживал, что у него на руках оказался очередной артхаусный фильм Лукаса, теперь еще и с дорогущим саундтреком из рок-н-ролльных песен. Он забрал «Американские граффити», чтобы перепроверить и перемонтировать.

Дома Лукас кипел от злости и жаловался Марше, друзьям, всем, кто его слушал. «Я не знаю, что делать, – изливал он душу Уилларду Хайку. – Эта картина… люди так здорово откликаются на нее, а эти продолжают твердить, что запустят ее по телевизору»[576]. Марша сочувствовала ему, но лишь до определенной степени. «Джордж был никому не известным режиссером, который снял один маленький выпендрежный фильм, даже не принесший прибыли, – говорила она позднее. – Не в его силах было заставить людей прислушиваться к нему»[577]. Тем не менее именно она убеждала его бороться, упрашивала поговорить с Таненом и отстоять свой фильм. Но Лукас угрюмо отказывался иметь дела с Таненом и передал все переговоры с «Юниверсал» в руки Керца. Продюсеры, а не художники, должны воевать со студийными бюрократами.

Керц смог убедить Танена передать новый монтаж самому Лукасу, который учел бы рекомендации студии. Лукас занимался монтажом следующие три месяца, радостно игнорируя все предложения Танена, так что результат оказался предсказуемым: Танен передал пленку штатным монтажерам «Юниверсал». С подачи Копполы даже эти монтажеры осознали, что Лукас прав: картина – настоящий хит. В итоге они убрали из «Американских граффити» только три эпизода общей длительностью четыре минуты. Но Лукас побагровел: «Не было причин вырезать эти сцены, – жаловался он. – Это всего лишь каприз тиранов»[578].

Для Лукаса, как сказал Уолтер Мерч, это был «важнейший опыт»[579]. Лукас увидел, как Голливуд испортил – нет, изуродовал – его искусство, и уже не в первый, а во второй раз. И он не собирался еще раз с этим мириться. «В первую очередь это вопрос морали», – четко заявил Лукас[580]. «Именно тогда зародилось его страстное желание стать независимым кинематографистом, – рассказывала его сестра Венди, – чтобы самому полностью контролировать свои фильмы, а не подчиняться какому-нибудь студийному управленцу со степенью

в менеджменте, который сам никогда не писал сценарий, не снимал фильм и не монтировал его с чистого листа»[581].

«За всю свою жизнь эти люди не сняли ни одного фильма, все эти агенты и адвокаты не представляют, что такое драматургия, – говорил Лукас с горьким сарказмом. – Но они могут появиться из ниоткуда, посмотреть фильм пару раз и потом указывать вам, что нужно вырезать или сократить. Киноиндустрия была основана независимыми предпринимателями, диктаторами с собственным видением того, как нужно снимать фильмы. Они знали, чего хотят, и воплощали это в жизнь»[582]. Эти четыре вырезанные минуты породили империю, которая подчинялась лишь одному независимому предпринимателю и диктатору – Джорджу Лукасу.

Большую часть весны 1973 года Керц делал все возможное, чтобы руководители «Юниверсал» прониклись фильмом «Американские граффити». Он устраивал им показы в кинотеатрах, переполненных молодыми зрителями, а не в тесных просмотровых студиях. «Четырнадцать тучных мужчин сидят в одной комнате – и все», – так говорил Лукас про студийные просмотры. Стивен Спилберг посмотрел фильм в Беверли-Хиллз 15 мая и сразу понял, что его друг создал настоящую бомбу. Но Танен *все еще* не был уверен. Между тем у фильма начали появляться поклонники, и несколько других студий, в том числе «20-й век Фокс» и «Парамаунт» высказали интерес к покупке прав на распространение фильма, если «Юниверсал» струсит. Внезапно, вспоминал Лукас, в «“Юниверсал” поняли, что надо держаться за фильм»[583].

Ограниченная премьера «Американских граффити» состоялась 1 августа 1973 года только в кинотеатрах Нью-Йорка и Лос-Анджелеса. В кинотеатре «Авко» на бульваре Уилшир в тот премьерный вечер очередь растянулась на квартал. «Граффити» заявили о себе с самой премьеры, получили хорошие рецензии и одобрение аудитории. Через две недели его наконец запустили во всех кинотеатрах страны, и импульс, который накапливался постепенно, превратился во взрыв. «Нет, он не то чтобы взорвал кинотеатры, – говорил Танен. – Не такой уж это был хит. Но он задержался в прокате года на два»[584].

Критики лезли из кожи вон, пытаясь подобрать для «Американских граффити» самые хвалебные слова. Журнал «Тайм» превозносил его, как «великолепный и исключительный»[585], а «Вашингтон пост» назвала «прелестной ностальгической концепцией… [которая] обещает стать одним из все более редких, но обнадеживающих явлений, новым американским кино, привлекательным почти для всех»[586].

Чарльз Чэмплин, один из самых влиятельных критиков «Лос-Анджелес таймс», назвал его «одним из самых важных фильмов года» и объявил, что «пропустить его – значит пропустить что-то по-настоящему особенное»[587].

Одним из самых больших поклонников оказалась «Нью-Йорк таймс», которая за два месяца опубликовала несколько историй о фильме и о самом Лукасе и превозносила «Американские граффити» как «произведение искусства»[588]. Лукас не был уверен, стоит ли злиться на этот ярлык или нет. «Моя позиция в отношении искусства такова: мне не нравится слово “искусство”, потому что за ним кроется претенциозность и прочее дерьмо, и я ставлю между ними знак равенства, – рассказал он журналу «Филммейкерс ньюслеттер». – Я не считаю себя художником, и не думаю, что смогу когда-то так себя назвать… Я ремесленник. Я не создаю произведение искусства; я делаю фильм. Если у меня получается выразить то, что я хочу, пусть остальные пробуют это понять»[589].

Единственные критики, которые так и не смогли понять фильм, оказались на его домашнем поле. Рецензент из «Сан-Франциско кроникл» возненавидел «Граффити» и сообщил, что это «без сомнения самый банальный фильм, который я когда-либо видел»[590]. Его оценили на «пустое кресло» – эквивалент нуля звезд. Несмотря на остальные положительные отзывы, для Лукаса лишь рецензия из «Кроникл» что-то значила: эту газету читатели его родители, и лишь эту рецензию увидели его друзья и родственники в Северной Калифорнии. «Из-за подлых рецензий в “Кроникл”, – с сочувствием говорил Коппола, – все его друзья и соседи считали, что фильм провалился»[591].

Однако точка зрения «Кроникл» оказалась в абсолютном меньшинстве. За исключением тихого ворчания критиков вроде Джина Сискеля из «Чикаго трибьюн», который обвинил Лукаса в слишком сильном акценте на ностальгию, фильм Лукаса стал любимцем критиков – как и сам Лукас[592]. «Один из мировых мастеров режиссуры, – объявила «Нью-Йорк таймс», – вундеркинд мира кино»[593]. Журнал «Тайм» отметил, что после относительно стерильного «THX» «Американские граффити» явили миру «новую и чарующую глубину чувств» Лукаса[594], а «Вашингтон пост» посчитала, что Лукас стал «цельным кинорежиссером»[595], и, по мнению Лукаса, это было самое подходящее описание. «Он *обожает* эту фразу», – дразнила Марша[596]. Но Лукас настаивал, что не «слушал ничего из этой чуши. Если верить в нее, то нужно верить и плохим отзывам»[597]. Тем не менее он не собирался держаться слишком скромно. «Я знаю, что я отличный режиссер, – будничным тоном заявил он в интервью «Нью-Йорк таймс». –

“Граффити” добились успеха, потому что целиком вышли из моей головы. Это *моя* концепция. И только так я могу работать»[598].

«Американские граффити» попали в многочисленные списки «Лучшее из…» за 1973 год и выиграли несколько наград, в том числе «Золотой глобус» за лучший фильм (комедия или мюзикл) и награду Сообщества кинокритиков Нью-Йорка за лучший сценарий. С началом сезона «Оскара» он был представлен в пяти номинациях, в том числе «Лучший фильм», «Лучшая режиссура» и «Лучший монтаж», но не получил ни одной награды, проиграв почти во всех номинациях «Афере». Марша плакала; Лукас только отмахнулся. Он и не ожидал, что его «маленький фильм» *вообще что-то* выиграет.

Однако он принес много денег. При прямых издержках в миллион долларов «Американские граффити» принесли более 55 миллионов в прокате и стали одной из самых эффективных инвестиций в кинематографе как того времени, так и нынешнего. По своей процентной доле в фильме Лукас получил почти четыре миллиона после вычета налогов. Лукас стал миллионером до тридцати, как и поклялся отцу больше десяти лет назад. У него даже оставалось два года в запасе.

На «Американских граффити» разбогател не только Лукас. Один процент из общей прибыли он разделил поровну среди актеров – он считал, что это справедливо, ведь большинство из них работали за минимальный оклад. «Твои труды окупаются, когда фильм становится большим хитом, – говорила Кэнди Кларк. – Мы ни о чем его не просили, это было его решение»[599]. Вульфмену Джеку тоже достался процент и часть прибыли от невероятно успешного саундтрека к «Граффити»[600]. Как и Хаскеллу Уэкслеру, который помогал Лукасу бесплатно, как и Керцу, Хайкам и юристу Тому Поллоку – каждый из них за следующие десятилетия получил более миллиона долларов.

Как дистрибьютор фильма, «Юниверсал» тоже заработала свою долю – и Лукас жадно косился на каждый цент. «Мысль о том, что эти бюрократы нажились на его фильме, была ему отвратительна», – говорила Глория Кац[601]. Но не только «Юниверсал» злила Лукаса, его раздражал и Коппола. Как продюсер фильма, Коппола получил десять процентов – это прекрасно и замечательно. Но они с Лукасом договорились поделить остальные сорок процентов поровну, и детали этого соглашения вызвали раздор между мастером и выскочкой-подмастерьем. «Когда дело касается денег, Джордж становится бухгалтером, – сказал позже Уиллард Хайк. – Сумма, которую Джордж вынужден был отдать Фрэнсису, расстраивала его»[602].

Из своих двадцати процентов Лукас согласился заплатить

актерам, Поллоку и Хайкам. Лукас ожидал, что Коппола заплатит Керцу из своей доли – все-таки продюсер должен помочь другому продюсеру – и выделит деньги Уэкслеру. Но Копполе не понравился этот план, он утверждал, что раз именно Лукас нанял Керца, то Керц под его ответственностью. А что касается Уэкслера, то Лукас привел его посреди съемок, и поэтому Коппола считал, что об операторе тоже должен позаботиться режиссер. Однако Коппола собирался работать вместе с Уэкслером над «Разговором» и потому предложил выделить ему три процента – один из доли Лукаса, а два из его собственной. Лукас тут же оплатил свою долю; Коппола – нет.

Лукас в гневе обвинил Копполу в нарушении договоренностей. После долгих переговоров Коппола наконец заплатил и Керцу, и Уэкслеру из своей доли, но поезд ушел: отношения Лукаса и Копполы вновь испортились, и ситуация не менялась к лучшему на протяжении большей части следующих десяти лет. Для Лукаса суть проблемы была не в прибыли, а в *принципиальности*. «Фрэнсис ставил под сомнение мою честность, – сказал Лукас в 1983 году. – Он подумал, что я буду действовать точно так же, как он сам. Он обвинил меня в том, что я похож на него, и это расстроило меня. На самом деле между нами не произошло какой-то большой ссоры, – добавил он с осторожностью. – Но это одна из причин того, что мы отдалились друг от друга»[603].

Из прибыли от «Граффити» Лукас быстро выплатил все деньги, которые занимал у друзей, коллег и родителей в течение черной полосы, заполненной попытками продать свой фильм. Джордж-старший принял выплату от сына с гордостью; он вновь поставил на верную лошадку. Но даже с четырьмя миллионами долларов на банковском счету Лукас по-прежнему был убежден, что может потерять все, если не будет аккуратен, – тем более деньги начали быстро уходить. «Он решил, что этот успех – однодневка, – вспоминала Марша. – Что он выиграл один раз, но это все, что ему достанется, никаких гарантий нет»[604]. Так что, разбогатев, он не собирался менять образ жизни *слишком* сильно. «Деньги – не самая важная для него вещь, – объяснял Джон Пламмер. – Но он не расточителен. Долгое время после “Американских граффити” он все еще водил свой “Камаро” шестьдесят девятого года»[605]. Лукас не тратил, а втихую инвестировал в недвижимость и облигации и распределил деньги по сберегательным счетам. В отличие от Копполы, он не покупал дорогущих машин или громадных особняков на холмах.

Или по крайней мере ничего *слишком* дорогущего или громадного. Осенью 1973 года Лукас купил одноэтажный

викторианский особняк на Парк-Уэй, 52, в крошечном городке Сан-Ансельмо, недалеко от маленького дома в колониальном стиле на Мэдуэй-роуд, 30, куда они с Маршей переехали чуть раньше тем летом. Место было в упадке – особняк построили в 1869 году, и он уже считался архитектурным памятником округа Марин, – и походило на дом с привидениями с темной черепицей и покосившейся крышей. Но они с Маршей обожали его; Марша назвала его Паркхауз, а Джордж быстро обустроил в доме кинозал, кабинеты и монтажную комнату в мансарде. Друзьям-кинематографистам и участникам «мафии USC», таким, как Кэррол Баллард, Мэттью Роббинс и Уолтер Мерч, он бесплатно предложил кабинеты и возможность использовать оборудование. «Это был кинематографический комплекс», – с гордостью сказал Лукас о своей «Зоотроп» в миниатюре[606].

Но самое важное рабочее пространство находилось все же в их собственном доме на Мэдуэй-роуд, где Лукас – он всегда был не прочь поработать архитектором – переоборудовал башенку на втором этаже по образцу старых фотографий. Там он построил уютный кабинет с камином и окнами в трех стенах, через которые открывался вид на лес: казалось, что комната находится в шалаше на дереве[607]. Большую часть пространства занимал огромный стол, который Лукас собрал сам, сделав столешницу из трех больших дверей. Эта комната предназначалась для писательства, и как раз тогда Лукас бился над первыми черновиками сценария для «штуки типа “Флэша Гордона”». Как он рассказал журналу «Филммейкерс ньюслеттер», это будет смесь «научной фантастики в духе “Флэша Гордона”, “Космической одиссеи 2001 года” и Джеймса Бонда с открытым космосом… и еще там летают звездолеты». Это должен быть «фильм, более сюжетно и структурно продуманный, чем [“THX”] или “Американские граффити”, – объяснил он. – Так как раньше я ничего подобного не делал, сложно сказать, что именно он из себя будет представлять»[608].

Но у него уже имелся двухстраничный синопсис, записанный от руки на тетрадных листах, и название, набросанное неразборчивым курсивом по центру заглавной страницы: «Звездные войны».

Часть II. Империя. 1973–1983

6. Истекая кровью на страницу. 1973–1976

«У меня нет природного литературного таланта, – признавался Джордж Лукас в интервью «Филммейкерс ньюслеттер» в 1974 году. – Когда я сажусь писать, то истекаю кровью на страницу, и это ужасно. Писательство не прилетает ко мне на волне творчества, как некоторые другие вещи»[609].

Ни с каким другим проектом Лукас не потерял так много крови, как со «Звездными войнами». Почти три года он бился над сюжетными линиями и персонажами, перебирая научно-фантастические романы, фольклор, комиксы и кинофильмы в поисках вдохновения. Он вымучивал один черновик за другим, писал и переписывал, выбирал понравившиеся сцены и ответвления сюжета из более ранних черновиков, носился с написанием названий планет и имен персонажей и пытался найти хоть какой-то смысл в постоянно разрастающемся сценарии, который начал выходить из-под контроля. Снова и снова он сталкивался с тем, что и друзья, и руководители студий путались в его истории и сомневались, что хоть какую-то ее часть он сможет превратить в фильм.

Лукас относился к написанию сценария «Звездных войн» как к полноценной работе: тяжелой поступью он взбирался по ступенькам в свой кабинет каждое утро в девять, медленно опускался на стул за деревянным столом и часами буравил взглядом пустую страницу в ожидании подходящих слов. «Я сидел за столом по восемь часов в день вне зависимости от происходящего, даже если ничего не писал, – рассказывал он. – Невыносимое существование, но я все равно садился за стол и работал, а встать позволял себе только в пять или полшестого вечера. Похоже на школу. Но только так я могу заставить себя писать»[610].

Над столом он повесил настенный календарь, чтобы отслеживать свое продвижение: он поклялся писать по пять страниц в день и отмечал каждый успешный день большим размашистым крестиком. В хорошие дни к четырем часам у него могла быть готова одна страница – и тогда, бросив взгляд на циферблат, он спешил написать четыре оставшиеся за час. Если получалось завершить все страницы пораньше, он разрешал себе отдохнуть и, возможно, даже наградить себя музыкой, которую включал на одном из своих самых драгоценных приобретений: сияющем неоном, ярком, полностью рабочем музыкальном автомате «Вурлицер» 1941 года, который он зарядил собственной коллекцией пластинок с рок-н-роллом. Из дребезжащих колонок

начинала литься Little Darlin' квартета «Даймондз», и Лукас откидывался на своем кресле, снимал кроссовки и расправлял рубашку, наслаждаясь музыкой и радуясь, что на сегодня кончено.

Но обычно музыкальный автомат молчал, неоновые лампы не горели, и не появлялось ни строчки. В полшестого Лукас с тяжелым топотом спускался вниз, смотрел вечерние новости с Уолтером Кронкайтом и, поедая ужин из полуфабрикатов, злился на самого себя из-за пустых страниц, оставшихся наверху. «Когда пишешь, сходишь с ума, – сказал Лукас позднее. – Становишься психически больным. Ты все время на взводе, ты исследуешь такие странные закоулки своего разума – просто удивительно, как всех писателей еще не заперли где-нибудь»[611].

Можно сказать, что «Звездные войны» родились отчасти по вине Копполы.

В конце 1972 года, когда «Американские граффити» находились на стадии постпродакшена, Лукас был готов начать работу над следующим проектом, которым, как он был убежден, станет «Апокалипсис сегодня». Тот факт, что Коппола по-прежнему владеет правами на фильм, для Лукаса был всего лишь формальностью. «Все, что сделал Фрэнсис, – забрал проект, над которым я работал, включил его в пакет сделки и внезапно получил на него права», – ворчал Лукас[612]. Он считал, что намерение – это уже девять десятых закона, так что собирался сделать «Апокалипсис сегодня» своим следующим фильмом и отправил сценарий нескольким студиям. «И мы практически сразу заключили сделку» с «Коламбия Пикчерз», – с удивлением вспоминал он[613]. Так что в ноябре Гэри Керц отправился в Филиппины и Гонконг на разведку подходящих мест для съемок, «и мы все были готовы начать», – сказал Лукас. Были готовы, пока «Коламбия», все еще на стадии подписания договора, не начала торговаться за проценты.

Коппола отказался передавать хоть что-нибудь из своей доли в фильме; если «Коламбия» хотела себе больше процентов, то должна была забрать их у Лукаса. «Мой процент значительно сократился бы, – жаловался Лукас, – а я не собирался снимать этот фильм бесплатно». Лукас передал «Апокалипсис сегодня» обратно Копполе по крайней мере на время, но это решение его не устраивало. «[Фрэнсис] имел право так поступить, это в его природе, – говорил Лукас позднее, – но меня все равно это раздражало»[614].

Если бы Коппола решил начать переговоры, а не заупрямился, следующим фильмом Лукаса вполне бы мог стать

«Апокалипсис сегодня», а «Звездные войны» остались бы всего лишь дополнительным пунктом в договоре. Возможно, их сняли бы позже или вообще никогда. Вместо этого Лукас скрепя сердце оставил «Апокалипсис», недовольно ворча о жадности Копполы. «Звездные войны» родились из необходимости заполнить и творческую, и денежную пустоту. «Я погряз в долгах, – вспоминал Лукас позднее. – Мне очень нужна была работа. Тогда я и понятия не имел, что будет с [“Американскими граффити”]»[615]. Отложив «Апокалипсис сегодня», Лукас обратился к своему единственному жизнеспособному проекту, все еще указанному в договоре с «Юниверсал» на два фильма. «Я подумал: черт побери, надо что-то сделать, – рассказывал Лукас. – И начал работу над “Звездными войнами”»[616].

Только тогда это были совсем не «Звездные войны». Даже близко.

Лукас сел за сценарий в своем маленьком кабинете в Милл-Валли в феврале 1973 года всего лишь с искрой идеи. После того как высокомерные «Кинг Фичерс» отказались продать ему права на «Флэша Гордона», он решил, что может так же легко выдумать собственных персонажей. «Это же типичный супергерой, только в открытом космосе, – объяснил он. – Но на самом деле я хотел сделать современный экшен в стиле фэнтези»[617]. Лукас начал с составления списка имен и топонимов для своего фэнтези – позже это вошло у него в привычку. Вверху одной из страниц в записной книжке он накорябал: «Император Форд Ксеркс XII» – подходящее героическое имя, а затем добавил односложные имена вроде Оуэн, Мейс, Биггс и Валорум. Попробовав разные сочетания, Лукас разделил список на имена персонажей и названия планет, дав каждому пункту короткий подзаголовок или описание. Люк Скайуокер значился в списке с самого начала, но он был «Принцем беберов», а Хан Соло – «предводителем народа хабблов». Планеты Альдераан и Явин тоже там присутствовали, как и места, названные в честь Геральд-сквер и японского актера Тосиро Мифунэ[618].

Затем Лукас начал вставлять эти имена и топонимы в короткую – меньше чем часть рассказа – зарисовку под названием «Журнал Уиллов». Он думал позаимствовать повествовательный прием из старых диснеевских мультфильмов и показать сборник сказок – в этом случае «Журнал Уиллов», – «страницы которого открываются в первые секунды фильма, чтобы подчеркнуть, что все события взяты из книги»[619], – рассказал он журналисту. «Это история Мейса Винду, – написал Лукас, подчеркнув имя для выразительности, – чтимого джедая-бенду из Опучи, переданная нам Си-Джеем Торпом, падаваном прославленного джедая». На

две страницы Лукас убористым почерком уместил множество имен и предысторию, и только-только начал замахиваться на сюжет – его героев «призвали на пустынную вторую планету Йоширо загадочным агентом Председателя Альянса» – а затем остановился посреди предложения. Пыл угас. Такое начало было обречено на провал, и Лукас понимал это.

Так что он начал заново. Составил другой список имен и набросал элементы сюжета и сцены, которые точно хотел включить в сценарий. «Одним из моих ключевых видений был космический бой между двумя звездолетами: два корабля летят сквозь космос, обстреливая друг друга. Это была моя изначальная идея. Я хотел снять такой фильм. И увидеть его». Однако перенести картинку космического боя на бумагу оказалось трудно, поэтому Лукас начал записывать старые военные фильмы, когда их показывали по телевизору, и компилировать кадры сражений из кинолент вроде «Мосты у Токо-Ри» и «Тора! Тора! Тора!». «Я просто смонтировал их в соответствии с моей историей, – рассказывал он позднее. – По сути, это был способ представить передвижения звездолетов»[620]. В итоге у него накопилось почти двадцать часов записей, которые он перенес на шестнадцатимиллиметровую пленку, а затем смонтировал в энергичный ролик длиной около восьми минут. «Я записал самолет, который летит справа налево, – объяснил Лукас, – и самолет, летящий на зрителя и от зрителя, чтобы понять, будет ли такое передвижение вызывать отклик»[621]. Пока он этого не знал, но эпизоды с воздушными боями, стремительными маневрами вниз, истребителями, заходящими в штопор, стали одной из самых важных пленок, когда-либо им записанных, – влажным цементом, который он залил в котлован под фундамент своей киноимперии.

17 апреля Лукас принялся писать другой синопсис, на этот раз под названием «Звездные войны». В этом черновике была сцена с космическим боем, которую Лукас обязательно хотел увидеть, а также более подробный сценарий, который местами походил на «Флэша Гордона» и «Скрытую крепость» Куросавы. Лукас поместил в свой синопсис все, что ему так нравилось в субботних утренних сериалах: множество погонь, смертельно опасных ситуаций, экзотических существ и общего безрассудства. Из «Скрытой крепости» он взял несколько ключевых поворотов сюжета: например, принцессу, которую сопровождает в походе через вражескую территорию мудрый и закаленный в боях генерал, и, что более важно, двух неуклюжих переругивающихся чиновников, над которыми все подшучивали.

Здесь впервые появляется Люк Скайуокер, но в раннем черновике он – престарелый генерал, охраняющий юную принцессу на планете Аквила. Они с принцессой встречают двух бранящихся чиновников, сбежавших из космической крепости на орбите, и вчетвером они отправляются в космопорт, чтобы найти пилота, который доставил бы их на планету Опучи. Скайуокер – ловкий боец с «лазерным мечом» – вербует и тренирует группу из десяти мальчиков, выращивая из них воителей, а затем улетает с планеты на украденном корабле. Потом идет космическая схватка – космическая схватка будет *всегда*, – преследование сквозь пояс астероидов и крушение на Явине, планете гигантских лохматых инопланетян. Принцесса схвачена, Скайуокер возглавляет нападение на имперскую тюрьму и убегает посреди еще одного захватывающего дух космического боя. Затем церемония награждения – церемония награждения тоже будет *всегда*, – на которой принцесса предстает в своем «истинном божественном виде»[622].

Даже этот достаточно богатый событиями четырнадцатистраничный синопсис казался Лукасу слишком «размытым»[623]. Но он все равно обтянул его черной кожей, выгравировал «Звездные войны» золотом на обложке и отдал агенту Джеффу Бергу, чтобы тот отнес его в «Юнайтед Артистс». Берг признался, что не понял ни слова, и потому не очень представлял себе, как презентовать сценарий. А вот Лукас знал как – несмотря на то что описание могло показаться несколько беспорядочным. «[Это] космическая опера в традиции Флэша Гордона и Бака Роджерса, – объяснял он. – Это сочетание Джеймса Бонда и “Космической одиссеи 2001 года” – суперфэнтези, плащи, шпаги и лазерные пушки, звездолеты обстреливают друг друга и все в таком роде. Но это не кэмп [624], – настаивал он. – Это захватывающий приключенческий боевик». У Лукаса энтузиазм всегда брал верх над ясностью.

7 мая Берг принес синопсис Лукаса в «Юнайтед Артистс» и передал Дэвиду Чэсмэну, тому самому продюсеру, который поверил в «Американские граффити». Лукас знал, что синопсис сложно понять – у него всегда были сложности с выражением своих идей на бумаге. Поэтому он добавил в папку десять страниц иллюстраций, пытаясь передать внешний вид и ощущения от того, что было у него в уме: фотографии космонавтов NASA, танков-амфибий, изображения космических героев, вырезанные из комиксов. Чэсмэн заинтересовался, но он готовился к поездке в Канны и пообещал Бергу, что просмотрит материал и скоро свяжется. Прошли три мучительные недели, прежде чем Чэсмэн передал свой ответ: нет.

Пригорюнившись, Лукас попросил Берга представить сценарный план Неду Танену из «Юниверсал». «Я ненавидел “Юниверсал”, – говорил Лукас, – но вынужден был к ним обратиться. По моему договору на “Американские граффити” я должен был отдать им семь лет моей жизни… Я принадлежал им»[625][626]. Что еще хуже, Лукас и Танен все еще ссорились из-за «Граффити», так как Танен требовал перемонтировать фильм, и именно в это время Лукас униженно обратился к студии с синопсисом следующей картины. «Это случилось как раз, когда Нед находился в степени крайнего раздражения, – вспоминал юрист Лукаса Том Поллок. – Мы передали ему синопсис без всякого энтузиазма»[627]. Тем не менее Берг покорно отправил синопсис Танену в начале июня, пообещав, что фильм обойдется недорого. Лукас неохотно описывал его, как «идею на 6 миллионов долларов, которую я сделаю за три»[628]. Как и Чэсмэн, Танен взял у Берга папку и пообещал, что скоро свяжется.

Несмотря на то что Танен все еще раздумывал, Берг начал неформальные переговоры со студией «20-й век Фокс» и ее новым вице-президентом по творческим делам, Аланом Лэддом-младшим. «Лэдди», как его называли почти все, – сын актера Алана Лэдда. Шоу-бизнес был у него в крови, он обладал природным чутьем на коммерческие хиты, а также ценил талант, каким бы странным тот ни казался. Совсем недавно он спас режиссера и сценариста Мела Брукса от паникующей «Уорнер Бразерс», которая потеряла веру в его фильм «Сверкающие седла» перед выпуском в прокат. Берг решил, что Лэдд может оценить и талант, и страдания Лукаса, который вел схожую творческую битву с «Юниверсал» за «Американские граффити». Как-то раз при встрече Берг предложил Лэдду посмотреть «Граффити» и отправил ему добытую тайком пленку. «Я посмотрел этот фильм на студии в девять утра, и он сразил меня наповал, – вспоминал Лэдд. – Именно тогда я сказал Джеффу [Бергу], что хотел бы встретиться с Джорджем и обсудить идеи, над которыми он работает»[629].

Лукас полетел в Лос-Анджелес, с нетерпением ожидая разговора. Казалось, «Фокс» больше, чем любая другая студия в те времена, понимает, что делать с научной фантастикой. В 1968 году она выпустила невероятно популярную «Планету обезьян», которая разрослась до франшизы с пятью фильмами. После ухода магната Дэррила Ф. Занука в 1971-м, который направлял компанию с 1935 года, студию возглавил Деннис Стэнфилл, бывший сотрудник «Леман Бразерс». Стэнфилл больше был бухгалтер, чем новатор, но ему хватало ума следовать трендам; он не только привел «Планету обезьян» к успеху и сиквелам, но и

успешно сыграл на растущей популярности фильмов-катастроф, запустив в прокат такие картины, как «Ад в поднебесье» и «Приключение “Посейдона”». Но студия все равно быстро теряла деньги и боевой дух. «Мрачные времена, – вспоминал один из руководителей «Фокс». – Мы приходили на работу и проводили каждый день в деморализованной атмосфере»[630].

Лукас помнил, как шесть лет назад вошел в пустующие помещения «Уорнер». Там он встретил Копполу, заботливого, но бесшабашного старшего брата, который воодушевлял, вдохновлял, а иногда раздражал юного Лукаса, только начинавшего карьеру в кинематографе. Теперь в «Фокс» он нашел Лэдда, еще одного старшего брата, сторонника и защитника, который стал его проводником на следующем этапе карьеры. В отличие от Копполы, в тихом Лэдде было мало высокопарности, так что он отлично сошелся характером со столь же сдержанным Лукасом. «Из нас и половинки экстраверта не получится», – отмечал Лэдд[631]. Как и Лукас, Лэдд говорил немного, а когда наконец заговаривал, то его голос звучал тихо и спокойно – некоторые считали, что он очень похож на злобный компьютер ЭАЛ из «Космической одиссеи 2001 года»[632]. Лукас язвительно называл всех голливудских начальников «торговцами подержанных машин», но что-то в Лэдде сразу ему приглянулось[633].

Во-первых, они с Лэддом говорили на одном языке – на языке кино. Вместо того чтобы выкладывать фотографии космонавтов или пытаться описать сюжет и атмосферу будущей картины, Лукас рассказывал о фильмах, которые им обоим нравились. «Этот кадр будет похож на “Морского ястреба”, – объяснял он Лэдду с воодушевлением, – а остальные сцены будут напоминать “Одиссею капитана Блада” или “Флэша Гордона”». «Я сразу понимал, о чем он говорит», – вспоминал Лэдд. Ему тоже понравился Лукас: «За то время, что мы провели вместе, я понял: передо мной невероятно честный человек, который точно знает, что делает»[634]. Лэдд заинтересовался, но Лукас все еще был связан договором с «Юниверсал» и вынужден был дожидаться их ответа. Если Танен и «Юниверсал» скажут «нет» «Звездным войнам», то их получат Лэдд и «Фокс».

Лэдду не пришлось ждать слишком долго. В конце июня «Юниверсал» спасовала. Танена не устраивал предложенный бюджет, но главное – он попросту запутался в самом синопсисе и признал, что его «невероятно трудно было понять»[635]. Берг посчитал, что, возможно, руководство «Юниверсал» «психологически было не готово» инвестировать в крупнобюджетные фильмы с кучей спецэффектов. К тому же, что

еще вероятнее, они были не готовы инвестировать в Лукаса, ведь «Американские граффити» все еще находились на перемонтировании и, как считали многие в студии, были обречены на провал. С какой стати выделять три миллиона на фильм претенциозного режиссера, который наверняка провалил фильм с бюджетом в 750 тысяч долларов? «Юниверсал» ответила отказом.

В середине июля агенты Лукаса начали серьезные переговоры с «Фокс», внося поправки в восьмистраничное предварительное соглашение. Лукасу полагалось пятьдесят тысяч долларов за написание сценария, сто тысяч за режиссерскую работу и еще пятнадцать тысяч на развитие проекта. Общий бюджет фильма составил три миллиона. Но для Лукаса самой важной суммой были десять тысяч долларов, которые ему полагалось получить сразу после подписания предварительного соглашения. Эти деньги отправились в его карман – он очень сильно в них нуждался. «Я так увяз в долгах, – вспоминал Лукас. – Именно поэтому я подписал договор»[636]. «Не знаю, что бы я делал без этого договора, – говорил он позднее. – Возможно, нашел бы работу. Но “найти работу” – это уже только с отчаяния. Я хотел сохранить свое достоинство»[637].

Для Лукаса достоинство всегда было важнее денег, и он стойко добивался, чтобы по контракту ему предоставили как можно больше контроля над фильмом. Он ясно обозначил, что передает продюсерские обязанности Гэри Керцу, монтаж – Верне Филдс и Марше Лукас, а Уолтера Мерча назначал руководителем постпродакшена; кроме того, он поставил условие, по которому «Фокс» не могла контролировать съемки или назначить ему своего исполнительного продюсера. «Не то чтобы я не желал выслушивать идеи других… просто я хотел, чтобы все было по-моему, – сказал Лукас. – Я не против получать отзывы от творческих людей вокруг меня, но не от руководства… Много лет я боролся за то, чтобы никто не смел указывать мне, что делать»[638].

Лукас хорохорился, но вместе с тем прекрасно понимал: такая сделка – большая удача. «У нас не было никаких козырей для переговоров, – вспоминал юрист Том Поллок. – На фильм претендовала только “Фокс”»[639]. Отчасти проблема заключалась в жанре. Научно-фантастические фильмы медленно карабкались к признанию в начале семидесятых, но их все еще считали рискованным предприятием. «Космическая одиссея 2001 года», вышедшая в 1968-м, – Лукас обожал ее и называл «совершенным образцом научно-фантастического кино» – понравилась критикам, но провалилась финансово, и прошли годы, прежде чем фильм

принес прибыль[640]. Так что Лэдд по-крупному рисковал с Лукасом и его непонятным сценарием. Но в отличие от скептиков из «Юниверсал» Лэдд был достаточно уверен в таланте Лукаса, чтобы совершить акт веры. «Это была авантюра, – говорил позже Лэдд, – и я поставил на Лукаса»[641]. Лукас соглашался: «[Лэдд] инвестировал в меня, а не в фильм»[642].

Спустя совсем немного времени этот шаг Лэдда уже казался гениальным. 1 августа 1973 года, когда Лукас все еще обсуждал предварительный договор с «Фокс», в прокат вышли «Американские граффити» и завоевали успех почти за один вечер. Внезапно Лукас превратился в самого востребованного режиссера киноиндустрии. Руководители «Фокс» волновались, что Лукас воспользуется своей новообретенной репутацией, чтобы выбить более высокую плату за режиссуру «Звездных войн» – агент Джефф Берг был уверен, что ее легко можно повысить до полумиллиона, – но Лукас, как обычно, хотел не денег; он хотел *контроля*. «Он глубоко разочаровался в контроле студий, – говорил Поллок позднее. – Для него правда на первом месте стоял вопрос контроля, а не денег»[643].

«В “Фокс” подумали, что я сейчас вернусь и начну требовать миллионы долларов и огромные проценты от прибыли, – вспоминал Лукас. – Я сказал: “Я согласен на условия предварительного соглашения, но мы еще не обсуждали права на мерчендайзинг [и] на продолжение”»[644]. Он настоял, чтобы эти пункты – обычно их считали незначительными – оставались открытыми для обсуждения, пока они с «Фокс» продолжают работать над контрактом. И еще он настоял, чтобы производство «Звездных войн» передали «Лукасфильм»: только так он смог бы следить за финансовой стороной дела и видеть, что все расходы, приписанные фильму, действительно пошли на этот фильм – ведь даже спустя три года после «THX 1138» он все еще был обижен, что Коппола включал расходы «Зоотроп» в бюджет его киноленты.

Лукас подписал предварительное соглашение с «Фокс» в конце августа. Публично «Фокс» заявляла, что заключила престижное соглашение с востребованным режиссером – в «Лос-Анджелес таймс» вышел воодушевленный анонс о том, что Лукас согласился «быстро» завершить «Звездные войны», которые выйдут сразу после комедии по сценарию Хайков, «Убийства на радио». За кулисами же студия осторожничала в формулировках предварительного соглашения[645]. По сути, договора еще не было. Не было согласованного бюджета, никаких гарантий, что фильм вообще снимут: «Фокс» добавила спасительную формулировку, по которой могла от всего отказаться в любой момент после прочтения сценария. Лукас создал новую компанию

под названием «Стар Уорс Корпорейшен» для управления финансами, а затем через «Лукасфильм» формально «одолжил» этой корпорации свои услуги режиссера. Получив десять тысяч долларов после подписания соглашения, Лукас начал работать над первым черновиком сценария, который пообещал закончить к 31 октября 1973 года. Он переживал, что ни за что не успеет вовремя – и, кстати, он правда даже не приблизился к концу из-за (цитата): «бесконечных отвлечений»[646].

А в основном – из-за успеха «Американских граффити». Заполучив настоящий хит, Лукас впервые в жизни обрел стабильный приток дохода, который увеличивался быстрее, чем он успевал с ним что-то сделать. Основную часть он отправил на сберегательные счета. Но все же сделал три значительные покупки: одну личную и две практичные. Во-первых, Лукас купил долю в нью-йоркском магазине комиксов под названием «Суперснайп», владельцем и управляющим которого был выпускник нью-йоркской киношколы по имени Эдвард Саммер.

Хотя Лукас никогда не разделял интерес отца к торговле, он любил прохаживаться между рядами комиксов в маленьком магазинчике всякий раз, как бывал в Нью-Йорке, и ему нравилась компания Саммера, который умел говорить о фильмах и комиксах с той же легкостью и энтузиазмом, как и сам Лукас. Паренек, который когда-то проводил летние вечера на слабо освещенном крыльце Джона Пламмера за чтением «Томми Туморроу», осуществил свою мечту, купив магазин комиксов.

А практичными покупками стали два дома на Мэдуэй и Парк-Уэй в Сан-Ансельмо, где он собирался писать сценарий «Звездных войн» – если, конечно, найдется время. Он с наслаждением наблюдал за работой плотников и электриков, которые обустраивали кинозал и кабинеты в старом викторианском доме на Парк-Уэй. Постепенно здание превращалось в его собственный клубный дом, новую штаб-квартиру «Лукасфильм Ltd»., – и это было *гораздо* интереснее работы над сценарием «Звездных войн». «Должен же я был организовать свое рабочее место, – вспоминал Лукас, пожимая плечами. – Строительство кинозала отняло у меня девять-десять месяцев»[647].

Лукас покупал и обновлял дома не только чтобы построить кинематографический комплекс; они с Маршей надеялись завести детей. Но это была непростая задача. Лукас переработал до истощения за те два года, которые ушли на написание сценария «Американских граффити», на их съемки, монтаж и борьбу за них. Сценарий «Звездных войн» тоже высасывал волю и энергию, но в основном они с Маршей просто слишком часто находились далеко друг от друга. Часть зимы 1973-го и весны 1974-го Марша

провела в Лос-Анджелесе и Аризоне, занимаясь монтажом фильма «Алиса здесь больше не живет» для Мартина Скорсезе. Это была серьезная работа: в первый раз Марша стала главным монтажером, а не помощницей; к тому же она согласилась на нее, поскольку они с Джорджем ужасно нуждались в деньгах. Проблема финансов больше не стояла, но Марша к тому времени поняла, что хочет не только денег; она хотела, чтобы ее серьезно воспринимали как монтажера, а не только как монтажера фильмов Джорджа Лукаса. «Я подумала: “Если я когда-нибудь хочу добиться настоящего признания, мне нужно монтировать фильмы не только для Джорджа”, – говорила Марша. – Ведь если я буду работать только на мужа, все решат, что Джордж разрешает своей жене играться в монтажной. Джордж не возражал»[648].

Джордж, конечно, мог соглашаться с тем, что Марша должна монтировать не только его фильмы – «очень сложно приходить домой и обзывать режиссера сукиным сыном, если ты за ним замужем», – сказал он как-то «Нью-Йорк таймс». Но нельзя сказать, что ему это нравилось[649]. Лукас часто бывал холоден или даже резок с Маршей, если они находились рядом, но ужасно скучал, когда она уезжала. В те три месяца, которые Марша провела в Аризоне, Лукас часто летал между Сан-Франциско и Тусоном, где проводил время во дворике, читая научно-фантастические и фэнтези-романы, набрасывая сценарий и – как он признался бы, если бы на него надавили – присматривая за Скорсезе. Ревность не в характере Лукаса, но он надеялся, что в его присутствии Скорсезе не станет распускать руки. Такой подход в целом сработал, хотя нельзя сказать, что Скорсезе не пытался приударить за Маршей. Он оценил ее талант и пригласил работать монтажером двух следующих фильмов, «Таксист» и «Нью-Йорк, Нью-Йорк». Из-за них Марша тоже отсутствовала недели или даже месяцы напролет.

Жарясь под солнцем Тусона, Лукас читал все подряд, впитывал темы, метафоры и инструменты повествования. Среди его книг был роман Эдгара Райса Берроуза «Принцесса Марса», в котором главный герой Джон Картер спасает пылкую принцессу из заглавия, и серия романов Э.Э. «Дока» Смита о Ленсменах про супермощных космических копов – вариация любимых комиксов Лукаса о Томми Туморроу. Лукас поглощал все написанное Гарри Гаррисоном – его роман 1966 года «Подвиньтесь! Подвиньтесь!» недавно был экранизирован под названием «Зеленый сойлент», – и Лукас особенно любил его буйные юмористические романы «Стальная крыса» и «Билл – герой Галактики» про разочарованного деревенского парня. Были и книги о мифологии

и религии: Скорсезе вспоминал, как Лукас читал «Путеводитель по Библии» Айзека Азимова, а также труд сэра Джеймса Джорджа Фрэзера «Золотая ветвь: сравнительное исследование религии»; и комиксы, например, энергичных, живых и в какой-то степени психоделических «Новых богов» Джона Керби, в которых Орион, главный герой, был сыном злодея Дарксайда.

Лукас впитывал все, читал книги и комиксы, смотрел фильмы и забирал обрывки и куски, которые ему нравились, отсеивая все остальное. «Я исследовал детское кино, как оно работает, и то, как работают мифы, – сказал Лукас, – внимательно присматривался к элементам фильмов, снятых по сказкам, думал о том, почему они оказались такими удачными. Я понял, что события в мифах всегда происходят где-то за горами, в экзотической далекой земле. У греков Одиссей отправился в неизвестность. Для Америки такое место – Дикий Запад… А самая далекая земля «за горами» – космос»[650].

Даже Вьетнам пробрался в его мысли, как отголосок оставленного «Апокалипсиса сегодня». «Я понял, что не смогу снять фильм о вьетнамской войне, – говорил Лукас, – но, по существу, мне придется работать с теми же интересными идеями, только я скрою их в космическом фэнтези, так что у меня получится огромная индустриальная империя, сражающаяся с горсткой повстанцев». Лукас сел за следующий вариант черновика, и планета Аквила стала «маленькой независимой страной, как Северный Вьетнам, которой угрожает сосед или восстание в провинции». Империя же «похожа на Америку через десять лет… это страна, в которой уровень преступности зашкаливает, и полицейское государство “тотального контроля” с радостью встречено людьми»[651]. Вот так Лукас хитро спрятал свои либеральные взгляды – вроде прямо на виду. «Большинство людей, – сказал позднее один его коллега, – вообще не поняли, что [“Звездные войны”] отчасти о ситуации во Вьетнаме»[652].

В мае 1974-го – почти восемь месяцев спустя после положенного срока – Лукас завершил грубый черновик «Звездных войн». Сто девяносто одна сцена и три тысячи слов, уйма политики и предысторий – но даже в этом раннем черновике некоторые детали сюжета кажутся знакомыми. Главный герой в этой версии – молодой человек по имени Энникин Старкиллер, который обучается на джедая-бенду у семидесятилетнего генерала Люка Скайуокера. Два дроида – главные объекты шуток; один короткий и приземистый, а второй – сияющий робот «в стиле “Метрополиса”»: отсылка к механической женщине из фильма в стиле ар-деко 1926 года режиссера Фрица Ланга. Тут же

«громадный зеленокожий монстр без носа и с большими жабрами» по имени Хан Соло, дерзкая четырнадцатилетняя принцесса Лея, упоминание «лазерных мечей» и вуки, а также «высокого мрачного генерала» – относительно незначительного персонажа по имени Дарт Вейдер. В первый раз один из персонажей прощается словами «Да пребудет с тобой Сила Других». Лукас все еще держался за те части первого синопсиса, которые ему нравились: драка в баре, преследование через пояс астероидов, спасение из тюрьмы и заключительная церемония награждения. Но он мучился с некоторыми частями сценария: точно не понимал, что же ищет Империя, плюс слишком много персонажей, слишком много сцен, слишком много предысторий[653]. Но тем не менее черновик был окончен.

Сценарий – с игривой надписью «лично в руки!» на заглавном листе – отправился к Алану Лэдду в «Фокс». «Долгонько же пришлось ждать», – сказал Лэдд[654]. Но ему понравилось то, что он прочел – по крайней мере то, что он смог понять, – и, возможно, к замешательству некоторых руководителей «Фокс», попросил Лукаса начать работу над вторым черновиком. Лукас вернулся в свой кабинет, опять просиживал за столом по восемь часов в день, вновь и вновь крутил карандаш в руке, смотрел в окно, ждал вдохновения. Будучи сыном продавца канцелярских товаров, Лукас придирчиво относился к письменным принадлежностям; признавал только карандаши с твердостью HB и обычную тетрадную бумагу в голубовато-зеленую линейку. Писал от руки неровным почерком: слова становились тем крупнее, чем сильнее тупился карандаш. И он всегда носил с собой маленькую записную книжку, чтобы заносить туда имена и идеи сразу, как только они появлялись.

Вдохновение, как оказалось, способно прийти откуда угодно. Как-то раз Марша выезжала из дома с их псом, громадным аляскинским маламутом по имени Индиана, – он радостно сидел на пассажирском сиденье рядом с ней, задевая потолок головой. Лукас подумал, что пес величиной почти с человека выглядит как запасной водитель Марши – и эта картинка затем трансформировалась в Чубакку, второго пилота «Тысячелетнего сокола». Другой важный персонаж получил свое имя, когда они с Уолтером Мерчем монтировали «Американские граффити». Они создали свою систему, чтобы легче ориентироваться в стеллажах с катушками и километрах пленки, и присвоили каждой катушке, речевой фонограмме и кусочку звуковой дорожки свои отличительные номера. Однажды за работой поздним вечером Мерч попросил у Лукаса катушку (Reel) 2, фонограмму (Dialogue) 2, но сократил свою просьбу до «R2 D2». Лукасу понравилось, как

это звучит – именно звучание имен всегда было ему важно, – и, передав Мерчу коробки с пленкой, быстро записал в своей книжке «R2-D2». «Я писал и произносил имена вслух, если меня не устраивало звучание, я менял их, – говорил он позднее. – Это, должно быть, зависело от того, привыкал я к имени или нет»[655]. Однако в то время казалось, что он не привык *ни к одному* из имен – в июле 1974 года, снова редактируя черновик, Лукас внезапно решил поменять почти все имена в сценарии. R2-D2 превратился просто в A-2. Джедаи-бенду стали Дай Нога. Энникин Старкиллер был переименован в Джастина Валора, Лея стала Зарой, вуки стали джавами.

Переименовать персонажей было легко, а вот редактировать историю – куда сложнее. Лукас неделями буравил взглядом записную книжку, затем страницу с отпечатанным текстом и ждал чего-то, все равно чего, что зажгло бы его воображение. «Я сидел и ждал, пока придет почта, – вздыхал он, – потом сидел и ждал, когда пробьет пять часов»[656]. В его бороде начали пробиваться седые волосы. Иногда, бездумно щелкая ножницами, он срезал пряди своих волос и бросал в урну обрезки. Мысли блуждали. «Я не мог ничего поделать и думал о вещах, о которых не должен», – признался он. Однажды утром, размышляя о старом киносериале про Флэша Гордона, который изначально подвиг его на создание «Звездных войн», он понял, что ему нравятся многие другие старые сериалы. Особенно он любил «Дона Уинслоу из морской разведки» – фильм об офицере разведки ВМС, который сражается со шпионами и обнаруживает секретную базу подводных лодок. Лукасу нравилось, что Уинслоу полагается на свой ум не меньше, чем на кулаки. «Я начал размышлять, что было бы здорово снять фильм про археолога в стиле сериалов тридцатых годов, – сказал Лукас. – Так что я сделал небольшие заметки о том, как он будет выглядеть, что это вообще за персонаж и как все это будет работать. Так появилась идея об Индиане Смите»[657]. Это имя, которое он взял у любимого маламута, он затем тоже немного изменил.

Процесс буксовал, Лукас мрачнел, но Марша оставалась бодрой, поддерживала его и терпеливо приносила ему ужин к телевизору каждый вечер: либо что-то из полуфабрикатов, либо сэндвичи с тунцом с обрезанными корками, как делала его мать. Марша не всегда точно понимала, что происходит в множащихся черновиках, но она воодушевляла Джорджа продолжать работу и держаться своего видения фильма. «Джордж знает, кто его зрители», – объясняла она. Тем не менее, если сценарий становился скучным или слишком запутанным, она не боялась открыто говорить об этом. «Я правда жестока, – признала она, –

но я говорю только то, что он сам уже знает»[658]. Джордж кривил губы, но принимал ее предложения всерьез. Как Марша не раз доказывала, когда дело касалось сюжета, инстинкт ее не обманывал.

Лукас хотел слышать мнения друзей, которым он доверял, в том числе Милиуса, Хайков и Копполы. Он искренне интересовался их комментариями, мог улететь в Лос-Анджелес только с дезодорантом и сменой белья, чтобы провести ночь у Хайков за обсуждением написанного. «Джордж брал свои заметки и отправлялся по всем друзьям, – вспоминал Хайк. – Затем улетал домой и снова переписывал [“Звездные войны”]». Большинство из них по-прежнему считали сценарий малопонятным; однако Коппола почти не предлагал правок. «Я думаю, сценарий потрясающий», – убеждал он Лукаса[659].

Кстати, Лукас и Коппола оттаяли друг к другу; в интервью, вышедшем в «Филм Куотерли» той весной, Лукас описал их отношения как искренне теплые, почти братские. «Мы более или менее работаем вместе как соавторы… Перекидываемся идеями, ведь мы диаметральные противоположности. Я больше сосредоточен на графике-кинематографичности-монтаже, а он на сценарии и актерской игре. Так что мы дополняем друг друга и доверяем друг другу, – рассказывал Лукас. – Половину времени он говорит, что я несу бред, а другую половину я говорю ему, что он несет бред. Но это совсем не так, как если бы вам диктовал продюсер. Например, Фрэнсис говорит: “Вырежь эту сцену, она совсем сюда не ложится”. А я отвечаю: “Ты что, сбрендил? Это же моя любимая сцена!” А он: “Ладно, мне-то что? Ты ведь все равно идиот”. Вообще он называет меня вонючим парнишкой. Он говорит: “Ты вонючка, делай что хочешь”. А я отвечаю ему тем же. И никто не обижается. Мы отлично коммуницируем – всегда должен быть тот, на ком можно проверить свои идеи и получить совет, который ценишь»[660].

Был еще один друг, к чьему мнению Лукас прислушивался, – Стивен Спилберг, чье общество нравилось ему все больше и больше. Летом 1974 года Спилберг работал над «Челюстями» для «Юниверсал». Гигантскую механическую акулу для фильма строили в ангаре в Норт-Голливуде. Однажды Спилберг привел Лукаса, Милиуса и Скорсезе на склад, чтобы посмотреть наполовину законченную акулу, которая все еще опиралась на распорки и висела на тросах. Она была огромная, невероятно огромная, и Милиус даже решил, что «с ней перестарались». Лукас посмотрел на сценарные раскадровки, на которые ориентировались художники, и почувствовал легкую зависть. «Если ты перенесешь хотя бы половину из этого на экран, – сказал

он Спилбергу, – у тебя получится величайший хит за всю историю» (он оказался прав: вскоре после выхода в прокат в 1975-м «Челюсти» действительно стали самым прибыльным фильмом в истории – по крайней мере пока Лукас не обошел их «Звездными войнами» два года спустя). Помешанный на технологиях Лукас взобрался вверх по лестнице и свесился в открытую пасть акулы, чтобы посмотреть, как она работает. Тут шутник Спилберг схватил пульт управления и медленно закрыл челюсти… а потом не смог открыть их. В конце концов Лукасу удалось выбраться, и четверо кинематографистов со всех ног бросились бежать, уверенные, что сломали ценный реквизит «Юниверсал»[661].

К августу 1974-го прошел почти год с подписания предварительного соглашения с «Фокс» по «Звездным войнам», а у Лукаса *все еще* не было официального договора. Хотя он сдал первый черновик сценария поздно – и вот-вот мог пропустить сентябрьский дедлайн второго черновика, – не это было причиной промедления «Фокс». Руководители студии все еще сомневались по поводу бюджета – во сколько обойдутся спецэффекты и сколько декораций придется строить? – и потому умышленно тянули с принятием решения. «Мать твою как долго», – прямо заявил юрист Том Поллок. «Я ужасно злился», – вспоминал Лукас[662].

Однако он почувствовал, что есть возможность извлечь выгоду из незаконченной сделки, и 23 августа попросил Поллока отправить в «Фокс» письмо с просьбой, которая затем превратилась в два важнейших пункта в договоре. «Я очень четко сказал: “Мне не нужно больше денег”, – рассказывал Лукас позднее. – [Я сказал:] “О финансах речь не идет. Но мне нужны права на следующие части”»[663]. Друзья, например Хайки, поражались упертости Лукаса – но это всего лишь значило, что они не разделяли или просто не понимали его видение фильма. «Он обычно говорил: “Они не дают мне контроль, не дают прав на продолжение”, – вспоминал Уиллард Хайк. – Я молчал, а потом говорил: “Джордж, тебе повезло, ты получил 10 миллионов на этот фильм. Давай сделаем хотя бы первую часть”»[664].

Пока тянулись переговоры с «Фокс», явился Коппола с предложением, от которого Лукасу очень сложно было отказаться. Коппола целый год пытался найти финансирование для «Апокалипсиса сегодня», но наконец решил снимать фильм на свои деньги и хотел, чтобы Лукас срежиссировал его. Коппола представлял это себе как соавторство двух самых востребованных кинематографистов Голливуда. «Я готов был согласиться на любые условия Джорджа Лукаса, если бы он взялся за эту

картину», – сказал Коппола в интервью, но Лукас не хотел вновь работать в паре с Копполой, по крайней мере пока[665]. Лукас занимался «Апокалипсисом сегодня» с перерывами более четырех лет: перерабатывал сценарий вместе с Джоном Милиусом, презентовал его перед студийными боссами с их стеклянными глазами, отправил Керца подыскивать локации… Но теперь он вдруг осознал, что «Звездные войны» интересуют его куда больше. «Передо мной лежал этот непомерно разросшийся черновик, – рассказывал он. – И я… вроде как влюбился в него»[666]. Лукас отказался от предложения; возможно, он надеялся, что Коппола предоставит ему возможность снять этот фильм позднее, но шанс был упущен. Коппола сам занял режиссерское кресло и провел два кошмарных года на Филиппинах. Снимать «Апокалипсис» было невероятно тяжело.

У Лукаса были и другие причины для отказа; в первую очередь он считал, что зрителям не нужен еще один «злой и социально острый фильм». Уотергейт и Вьетнам по-прежнему оставались главными темами вечерних выпусков новостей и первых полос газет, так что в мире и без того хватало агрессии. «Я подумал: “Все мы и так знаем, в какую дрянь превратили этот мир”, – рассказывал Лукас. – И почти каждый фильм, вышедший за последние десять лет, показал, какие мы ужасные, как мы разрушили мир, какие мы кретины и как все кругом прогнило. И я понял: нам нужно что-то более позитивное»[667].

«Звездные войны», по его мнению, несли в себе совсем иное – миссию, полную благородства. «Я осознал, что существует другая потребность, куда более важная: мечты и фантазии, необходимость показать детям, что в жизни существуют не только всякая дрянь, убийства, штуки типа воровства колесных дисков. Надо показать им, что все еще можно сесть и помечтать о далеких землях и странных чудищах, – объяснил Лукас “Филм Куотерли” в 1977 году. – Когда я занялся “Звездными войнами”, меня ошеломило осознание, что мы столько всего потеряли: целое поколение выросло без сказок. Их просто больше не делают, а ведь это самая лучшая вещь в мире – приключения в далеких-далеких странах. Это *весело*»[668].

Теперь «Звездные войны» стали не просто страстью, они превратились в моральное обязательство, так что Лукас в переговорах с «Фокс» намеревался сохранить за собой как можно больше, боролся за права на мерчендайзинг и выпуск сопутствующих товаров, ясно давая понять, что только у его компании будут «единственные и исключительные права» использовать торговое название «Звездные войны». «Когда я писал сценарий, то представлял себе кружки в виде R2-D2 и

маленьких заводных роботов, но на этом все, – вспоминал Лукас. – Я вцепился именно в торговлю атрибутикой, потому что это была одна из немногих вещей, не прописанная в договоре»[669]. Лукас с удивительной проницательностью осознал то, что «Фокс» и другие студии недооценивали, а во многих случаях и полностью игнорировали: невероятные возможности разных товаров в продвижении фильмов. «Мы узнали, что “Фокс” отказалась от прав на коммерческую эксплуатацию, – сказал Лукас. – Они просто отдали права большой сети фастфуда. И даже платили этим людям, чтобы те сделали для них большую рекламную кампанию. Мы сказали им, что это безумие»[670]. Лукас ухватился за выгодную возможность: «Я просто сказал: “Я буду выпускать футболки с принтами, печатать постеры и продам этот фильм, даже если студия от него откажется”. В общем, я подобрал все, что плохо лежало»[671]. Джон Милиус вспоминал, как Лукас уверенно говорил о деньгах, которые собирается получить от продажи товаров с символикой фильма, и бахвалился: «Я заработаю в пять раз больше денег, чем Фрэнсис, на научно-фантастических игрушках. И мне даже не придется снимать “Крестного отца”»[672].

«Фокс» не сразу ответила на два новых требования Лукаса; права на продолжение и мерчендайзинг обычно считались незначительными статьями договора, но «Фокс» осторожничала и пыталась убедиться, что отдает эти права не просто так. В конце концов Лэдд убедил студию. Руководители согласились отдать эти права, потому что так дешево заполучили режиссера «Американских граффити». «Джордж ни разу не пытался заявлять: “Теперь я стою в десять раз дороже, чем при заключении сделки”, – говорил Лэдд. – Он стоял на другой позиции: “Я заключил сделку и буду придерживаться ее условий”»[673]. Как сформулировал сам Лукас: «Я не просил еще миллион, только права на коммерческую эксплуатацию. И в “Фокс” посчитали, что это выгодный обмен»[674]. «Фокс» все еще медлила с подписанием договора, поскольку вопрос бюджета все еще обсуждался, но дела наконец-то сдвинулись с мертвой точки. И в то время никто, даже сам Лукас, не догадывался, что режиссер только что выбил строчку в договоре стоимостью в миллиарды долларов. Десятилетия спустя управляющий «Фокс» Гарет Уиган качал головой, удивляясь инстинктам и дерзости Лукаса. «Джордж проявил огромную дальновидность, а студия – нет, потому что они не знали, что мир меняется, – сказал Уиган. – А Джордж *прекрасно* знал, что мир меняется. Потому что *он его изменил*»[675].

Когда дошло до дела, «Американские граффити» не раз приходили на помощь «Звездным войнам».

«Прибыль [от “Американских граффити”] отличная, – отметил Керц в 1973-м, – но деньги не так важны. Успех “Граффити” дает нам возможность делать то, что мы хотим, потому что у нас появилось влияние в бизнесе»[676]. Это была правда лишь до некоторой степени; невероятный успех «Американских граффити» дал Лукасу рычаг давления, позволивший выжать у «Фокс» несколько ключевых уступок во время переговоров по контракту. Но за уступками «Фокс» не последовало официального договора, а без договора не было денег для дальнейшего развития «Звездных войн». Получается, на том этапе, несмотря на принципиальное заявление Керца, деньги как раз таки *были* важны. Раз «Фокс» не собиралась инвестировать в «Звездные войны», этим решил заняться сам Лукас. Прибыль от «Американских граффити» помогла ему сделать несколько жизненно важных вливаний в свой проект.

В конце 1974-го он инвестировал в талантливого моделиста по имени Колин Кантуэлл, создавшего миниатюры для «Космической одиссеи 2001 года» и «Штамма “Андромеда”». Именно Кантуэлл должен был спроектировать и построить прототипы для множества звездолетов и транспортных средств, упомянутых в сценарии Лукаса, но описанных лишь в общих чертах. Сам Лукас имел довольно абстрактное представление о внешнем виде кораблей и всего транспорта. Он хотел, чтобы звездолеты выглядели реалистично, но с «благородством иллюстраций комиксов», и они с Кантуэллом долго согласовывали черновики, исправляли детали, пока наконец у Кантуэлла не появлялся окончательный вариант[677]. Кантуэлл увлеченно сочетал детали из различных пластиковых наборов моделей – автомобилей, кораблей, аэропланов, танков, всего остального – и создавал звездолеты с необычайным количеством технических деталей, которые выглядели так, будто сейчас и полетят. Но у моделиста было еще и обостренное чувство драматизма; именно Кантуэлл придумал конструкции крестокрылов и СИД-истребителей, используя их характерный внешний вид как инструмент повествования. «Мой замысел, – объяснял Кантуэлл, – был в том, чтобы вы сразу же могли отличить плохих парней от хороших парней… по тому, как выглядят и какие эмоции вызывают [их корабли]»[678].

Как только Кантуэлл закончил работу над моделями, Лукас обратился к своему второму и, возможно, даже более важному сотруднику – художнику Ральфу Маккуорри, бывшему иллюстратору компании «Боинг». С ним Лукас познакомился

через Хэла Барвуда и Мэттью Роббинса несколько лет назад. «Я видел его работы, – говорил Лукас, – и сразу понял, что он невероятно талантлив»[679]. Все в рисунках Маккуорри, от персонажей и их одежды до зданий и кораблей, выглядело элегантным, но немного поношенным, в той самой эстетике «подержанной вселенной», которую Лукас привнес в «ТНХ» и надеялся воспроизвести вновь в «Звездных войнах». Маккуорри был именно тот художник, который смог бы визуализировать бесконечные миры и персонажей из амбициозного сценария Лукаса. Однако Лукас в своей обычной манере не собирался давать Маккуорри полную творческую свободу. «Я просто описываю то, что хочу, а он делает это», – так Лукас определял их сотрудничество. Лукас стоял над душой Кантуэлла и точно так же бесконечно исправлял наброски Маккуорри, пока не добивался нужного результата. Только тогда он говорил Маккуорри рисовать итоговую иллюстрацию.

Но именно Маккуорри создал художественную преемственность вселенной «Звездных войн»: изобразил в подробностях такие экзотические места, как Татуин и Облачный город на планете Беспин, создал культовые образы персонажей: таскенских райдеров, C-3PO, R2-D2 и Дарта Вейдера. Кстати, облик Вейдера оказался счастливой случайностью. Художник придумал для «мрачного генерала» скафандр, который, как он считал, понадобится персонажу для путешествий на звездолетах, но Лукасу он так понравился, что скафандр превратился в обычную униформу злодея. Однако в первую очередь иллюстрации Маккуорри были важны тем, что превращали вымышленную и порой спутанную вселенную Лукаса в более понятную для руководителей студий, да и для всех остальных. Лукас никогда не сомневался в ценности вклада Маккуорри. «Когда идеи невозможно передать словами, – говорил Лукас, – я всегда могу показать одну из великолепных иллюстраций Ральфа и сказать: “Это вот так”»[680].

Первая иллюстрация Маккуорри – примитивные версии R2-D2 и C-3PO на фоне пустынной планеты – была окончена 2 января 1975-го, и Лукас успел вложить ее в папку с золотой гравировкой вместе с последней версией сценария под многословным названием «Приключения Старкиллера, эпизод I: Звездные войны». «Думаю, что они [иллюстрации] были нужны, чтобы заменить чем-то размахивания руками и словесные описания и, наконец, начать переговоры о бюджете», – сказал Маккуорри[681]. Возможно, это была правда, потому что Лукас и «Фокс» продолжали спорить о стоимости фильма. Сценарий продолжал обрастать новыми местами, новыми персонажами и новыми

сражениями в каждом новом черновике. «Получился толстенный сценарий, – согласился Лукас, – и совершенно сюжет вышел из-под моего контроля»[682].

В этом последнем черновике Лукас более аккуратно выписал концепцию Силы – которая в этой версии все еще называлась «Силой Других», – аккуратно разделив ее на хорошую сторону, называемую Ашла, и плохую, называемую Боган. Кроме того, он решил, что Силу можно увеличивать через владение загадочными кибер-кристаллами – первый, но далеко не последний, великий макгаффин [683] Лукаса. «Концепция Силы важна для этой истории, – рассказывал Керц, – сложность заключалась в попытке создать религиозную духовную концепцию, которая просто существует и не нуждается в многословных объяснениях». К сожалению, Лукас так и не смог избавиться от многословных объяснений, но текст постепенно становился лучше. Лукас решил передвинуть Трипио и Арту ближе к центру сюжета – сохраняя почтительную отсылку к двум крестьянам, которые держали на себе «Скрытую крепость», – но это решение вызвало раздражение у Копполы, который посчитал, что Лукас превращает историю в комедию. «У него был цельный… сценарий, который казался мне хорошим, а он просто взял и разрушил его, – сказал Коппола. – Поставил в центр каких-то слуг»[684][685]. Копполе нравилась идея принцессы-подростка в центральной линии сюжета, но Лукас и это изменил – сперва понизил Лею до двоюродной сестры Люка, а затем и совсем вычеркнул из повествования. Он решил сосредоточиться на могучем воителе-джедае по прозвищу «Старкиллер» и его сыновьях.

На этот раз Люк получает голографическое послание от своего брата Дика с просьбой привезти кибер-кристалл их раненому отцу Старкиллеру. Люк нанимает Хана Соло, который теперь «плотный и бородатый, но невероятно привлекательный парень» – по сути, Коппола в облике пилота, – и его второго пилота Чубакку («похожего на огромную серую обезьяну галаго»), чтобы добраться до Облачного города, где Дика держат в тюрьме. Люк и Хан спасают Дика, убираются оттуда со Звездой Смерти на хвосте, затем отправляются на Явин, где с помощью Кибер-кристалла оживляют Старкиллера. Поскольку Лукас получил права на продолжение, он хотел ясно показать, что собирается их использовать: последний титр обещает, что Старкиллер и его семья скоро вернутся, чтобы вести «полный опасностей поиск Принцессы Ондоса»[686]. До принцессы он добрался бы в *следующем* фильме.

Тем не менее костяк «Звездных войн» наконец проступает: дроиды разыскивают своего старого хозяина; Люк нанимает Хана

и Чуи; есть спасательная миссия, уплотнитель мусора и нападение на Звезду Смерти. Но по-прежнему слишком много локаций, слишком много имен, слишком много планет и – одна из главных проблем Лукаса – слишком много предыстории и длинных речей. Лэдд запутался в этом сценарии – тот был совсем непохож на черновик, который он видел в мае 1974-го. Коппола тоже ясно дал понять, что считает сценарий неразберихой, и вслух сетовал о том, почему же Лукас «вышвыривает» те части, которые нравились ему в первом черновике.

И даже с иллюстрациями Маккуорри, которые лучше передавали ощущения и внешний вид вещей, новый сценарий не помог студии «Фокс» составить окончательный бюджет. Пока «Фокс» тянула время, Лукас попросил Керца составить бюджет, который они могли бы принести Лэдду и, по сути, навязать студии. Керца это обрадовало, он уже много месяцев хотел начать производство. Лукас и Керц считали, что могли бы снять этот фильм меньше чем за четыре миллиона долларов: Керц довел минимальные затраты до 2,5 миллиона, а Лукас верил, что сможет снять научно-фантастический фильм с незатратным подходом документального кино, столь им любимого, и установил примерный бюджет на уровне 3,5 миллиона долларов. Однако в ответ «Фокс» выразила лишь замешательство. Один из финансовых аналитиков студии подсчитал, что одни только спецэффекты поднимут стоимость до 6 миллионов. Керц всплеснул руками. «Я составлял бюджет на 15 миллионов, и 6 миллионов, и 10, – рассказывал он. – Но все эти цифры были взяты с потолка. Необходимо построить декорации, и только тогда мы поймем, во сколько все обойдется»[687].

Отмахнувшись от сомневающейся «Фокс», Лукас и Керц настроились делать все так, будто им уже удалось заключить договор, и продолжили вливать свои доходы от «Американских граффити» в производство «штуки типа “Флэша Гордона”». В апреле Керц начал искать помещения. Даже без законченных декораций он вычислил, что им понадобится примерно одиннадцать павильонов, в том числе один гигантский для заключительной церемонии награждения, которую Лукас ни за что не хотел убирать из истории.

Павильоны в «Коламбии» и «Уорнер Бразерс» были слишком маленькие, так что Керц отправился в Лондон, посмотреть несколько самых больших помещений студии «Пайнвуд», где снимали несколько фильмов о Джеймсе Бонде. Но правила «Пайнвуд» требовали, чтобы кинематографисты нанимали для работы только сотрудников этой студии – помешанный на контроле Лукас ни за что не пошел бы на эту уступку. Наконец

Керц осмотрел «Элстри Студиос», полузаброшенные помещения к северу от Лондона, в которых никто не снимал со времен «Убийства в Восточном экспрессе» 1974 года. В «Элстри» оказалось достаточно места, а Лукас мог бы привезти свою команду и контролировать все – от съемок до поставки продуктов. Керц забронировал «Элстри» на семь недель начиная с марта 1976-го, до которого оставалось чуть меньше года. Тогда даже Керц, который гордился своим умением урезать бюджет, понял, что этот фильм нельзя снять дешево. По его мнению, затраты составят примерно 13 миллионов. Лукас скривился; это было *далеко* за пределами изначальных предположений – и на то время казалось слишком большой суммой. Даже 10 миллионов звучали разумнее. Именно эту цифру он предложил «Фокс». Студия пообещала ответить позже. Лукасу опять пришлось ждать, но с каждым днем он становился все раздражительней и нетерпеливее.

И по необходимости Лукас, возможно, сделал именно *ту инвестицию*, которая стала краеугольным камнем его империи. С самого начала он хотел показать в своем фильме эффектную космическую битву – чтобы звездолеты кувыркались и летали по спирали, как настоящие военные истребители. Но это требовало необычных спецэффектов, а «Фокс», как и все остальные большие студии, перестала создавать спецэффекты усилиями штатных сотрудников. В прошлом визуальные спецэффекты были нужны в основном для уменьшения затрат: миниатюры, модели и дорисовки делали, чтобы показать экзотические места или создать видимость очень большого помещения. Но такие фильмы, как «Беспечный ездок» и «Люди дождя», изменили подход Голливуда к съемкам. Зачем создавать альтернативную реальность в павильоне, если можно просто снять фильм на натуре? Мастерские спецэффектов были закрыты, их работники – почти полностью это были именно работники, мужчины, – уволены. Лукас решил, что у него нет выбора – придется открывать собственную мастерскую. Ему всего лишь был нужен правильный человек: кто-то творческий и активный, разделяющий его видение, но при этом *не слишком* визионер, так как Лукас все еще собирался контролировать как можно больше процессов. Важна была и скорость; Лукас хотел, чтобы его управляющий не только оперативно организовал работу мастерской, но и почти сразу же начал выпускать спец-эффекты.

Сначала Лукас попытался договориться с Джимом Дэнфортом, кукольным мультипликатором, известным своей работой над фильмом 1970 года «Когда на Земле царили

динозавры». Но Лукас не очень верно начал разговор, и мультипликатор заволновался: ему показалось, что работа будет идти по наитию, без четкого плана. «Мне понравилась идея фильма – научная фантастика с юмором – но не хотелось проблем в работе с режиссером, – говорил Дэнфорт. – Он сразу же выложил мне все как есть: “Не знаю, как именно делать все эти штуки, может, затемним студию и будем бросать модели в камеру, но что бы мы ни делали, я буду рядом”. Я не могу так работать, поэтому отклонил предложение»[688].

Лукас обратился к ветерану отрасли Дугласу Трамбаллу, который руководил работой над спецэффектами для «Космической одиссеи 2001 года», «Молчаливого бега» и «Штамма “Андромеда”». Трамбалл тоже отказался, наверное, чтобы принять более привлекательное предложение Стивена Спилберга поработать над спецэффектами для фильма «Близкие контакты третьей степени», у которого, в отличие от ленты Лукаса, уже был бюджет и график съемок. Про себя Лукас наверняка вздохнул с облегчением – он быстро осознал, что если передаст проект Трамбаллу, то утратит контроль полностью. «Если вы нанимаете Трамбалла для создания спецэффектов, то он просто делает все ваши спецэффекты. Это меня и тревожило, – сказал Лукас позднее. – Мне нужна была возможность сказать: “Это должно выглядеть вот так, а не эдак”. Я не хотел, чтобы мне через пять месяцев показали спецэффекты и сказали: “Сэр, вот они, ваши спецэффекты”. Я хотел иметь право голоса. А тут крайности: либо делай все сам, либо не вмешивайтесь»[689]. Так что с Трамбаллом тоже не сложилось, но он порекомендовал Лукасу одного из своих помощников из «Молчаливого бега», упрямого и независимого молодого человека по имени Джон Дикстра.

Недостаток непосредственного опыта работы двадцатисемилетний Дикстра с лихвой восполнял гениальностью, энтузиазмом и верой в то, что любой проект можно осуществить. Лукас и Керц отправились вместе с ним к Дикстру в бунгало на территории павильона «Юниверсал» и сразу же впечатлились. Лукас постарался разъяснить сюжет последнего черновика «Звездных войн» как можно лучше (для чего потребовалось «усердно помахать руками», как вспоминал Дикстра позднее) и показал пленку с воздушными боями, смонтированными из обрывков старых военных фильмов[690]. Дикстра тут же заинтересовался. «Изначальная концепция [Джорджа] заключалась в том, чтобы сделать что-то быстрое и грязное, – сказал Дикстра. – Причем быстро и дешево»[691].

Пока они смотрели запись воздушного боя и обсуждали

визуальные спецэффекты, Лукас твердо заявил, что ему не нужны «мужчины в черных костюмах с моделями на палках». Он уже потратился на работу Колина Кэнтуэлла и Ральфа Маккуорри, которые должны были спроектировать и построить реалистичные звездолеты; он не хотел, чтобы иллюзия исчезла, как только корабли полетят. «Мы должны сделать что-то более сложное», – сказал Лукас Дикстре[692]. Дикстру это полностью устраивало: он точно знал, что нужно Лукасу. Несколько лет назад он работал над технологией управления движением в Институте городского и регионального планирования в Беркли, где на стадии планирования проекта запрограммировал компьютер PDP-11 так, чтобы тот управлял маленькой шестнадцатимиллиметровой камерой при съемке модели города. В отличие от кукольной мультипликации, когда при малейшем шевелении модели нужно открывать и закрывать затвор камеры, управление движением предполагало перемещение камеры, а не модели. Так что именно управление движением могло дать Лукасу то, что ему было нужно: камера с запрограммированной точностью будет делать кувырки и перекаты из космической битвы. Как вспоминал Дикстра, на самом деле Лукас хотел «плавности движений, возможности перемещать камеру по кругу, чтобы создать иллюзию фотографирования звездолета с платформы в космосе»[693]. Можно сказать, это были спецэффекты в документальном стиле, где камера выступала наблюдателем. Неудивительно, что Лукас полюбил эту идею.

Была лишь одна серьезная проблема: камера, необходимая для такого масштабного проекта, как «Звездные войны», еще не существовала – она должна была захватывать множество объектов, множество раз пролетающих перед объективом. «[Дикстра] очень хотел собрать такую, – говорил Лукас, – эта идея появилась у Джона довольно давно, а теперь он получит отличную возможность ее воплотить»[694]. Но часы тикали; Лукас стремился начать работу над спецэффектами как можно быстрее, в идеале ее нужно было окончить к концу 1976-го или началу 1977 года, чтобы уже тогда он смог вмонтировать их в натурные съемки. За это время Дикстра должен был создать не только визуальные спецэффекты; сначала ему предстояло придумать технологию, которая поможет их снять. «Тогда, – вспоминал Дикстра, – я сказал: “Джордж, это сложно будет сделать за год”, – а он ответил: “Парень, мне плевать, просто делай”. И мы сделали»[695].

Однако все было не *настолько* просто. Сначала Лукасу нужно было найти здание для мастерской спецэффектов. Он хотел, чтобы помещение находилось рядом с домом, желательно рядом с

Паркхаузом в округе Марин, но Дикстра убедил его разместиться рядом с Голливудом, где есть легкий доступ к проявке и обработке пленки. Керц, который всегда отлично знал, как разыскивать подходящие места, нашел скромный недавно построенный склад на Вальжан-авеню, 6842, в Лос-Анджелесе, недалеко от аэропорта Ван-Найс. Здание походило на душную пещеру – «наверное, около тысячи двухсот квадратных метров, и пахло там, как в раздевалке спортзала», как описал Дикстра – без внутренних стен, кабинетов, оборудования или хотя бы кондиционеров[696]. Лукас решил, что это идеальный вариант.

Джим Нельсон, спец по постпродакшену и старый друг Керца по работе над «Двухполосным шоссе», взялся за обустройство склада и провел шесть жарких недель, разыскивая оборудование для трех главных отделов: моделирования, операторской работы и комбинированной съемки, где в конечном итоге должны были монтироваться все кадры. «Что касается найма работников, то мы подошли к спецэффектам, как к большому эксперименту, – говорил Керц, – [мы спрашивали себя:] “Смогут ли с этим справиться люди, которые работали над архитектурными моделями и рекламой, но никогда раньше не занимались художественными фильмами?”»[697] Поиск сотрудников не вызвал сложностей: каждый моделист, художник и киногик, который любил научную фантастику – а особенно тот, кто видел «THX 1138», – мечтал работать у Лукаса. Кинематографист Ричард Эдланд и художник спецэффектов Деннис Мюрен до этого работали только над короткометражками, несколькими рекламными роликами и телепередачами. Художник-раскадровщик Джо Джонстон и мультипликатор Питер Куран все еще учились в университете, и Куран грезил об этой работе, так что предложил свои услуги бесплатно. «По сути, это была толпа молодых ребят, – вспоминал Лукас. – Лишь немногие работали над художественным фильмом раньше»[698].

Нельсон формально командовал, но на самом деле был всего лишь одним из обитателей убежища. Они с Дикстрой сознательно создавали этакое озорное сообщество, чья атмосфера подогревала и воображение, и чувство локтя. «Я нанял молодых людей без настоящего опыта в индустрии. Но это были талантливые ребята, с которыми я работал раньше, – сказал Дикстра. – Мы все сотрудничали в первоначальном смысле этого слова. Не могу передать, как это важно: сотрудничать»[699]. Помогало и то, что Лукас активно сопротивлялся найму членов профсоюза; от профсоюзов его всегда подташнивало, ему не хватало терпения следовать правилам, которые они могли навязать фильму, с которым и так нельзя было медлить. «По сути, каждый из нас мог

освоить несколько специальностей и работать в разных техниках, – объяснял Деннис Мюрен. – Это отличало нас от голливудской системы с очень строгими профсоюзными правилами. Нашу работу ни за что нельзя было бы выполнить в таких условиях, а голливудские профсоюзы даже не смогли бы понять, что мы делаем»[700].

Не то чтобы профсоюзы не пытались. Позднее той осенью, когда Дикстра и его команда начали собирать свою компьютеризированную камеру с технологией управления движением – все называли ее «Дикстрафлекс», и это название лукавый Дикстра даже не попытался изменить, – представители профсоюза пришли к Лукасу и сказали, что тот обязан нанимать экспертов по спецэффектам из индустрии. Дикстра вмешался и сказал, что пытался это сделать, но «если честно, мне не удалось найти никого подходящего». Лукас же решил просто проигнорировать профсоюзы. «Джордж считал, что мы должны организовать собственную мастерскую с нашими людьми, – объяснил юрист Том Поллок. – Это одна из вещей, за контроль над которой мы боролись с самого начала»[701].

В тот период спецэффекты были еще одной статьей расходов, которую нервная «Фокс» не хотела покрывать. Лукас убеждал Лэдда, что сможет сделать все спецэффекты на сумму около 2 миллионов долларов – в реальности эта сумма даже не приближалась к его настоящим затратам, – но студия продолжала тянуть, настаивая, чтобы Лукас сократил бюджет до 1,5 миллиона. «Они, видимо, думали, что все просто случится само собой, – вздыхал Лукас. – Что мы можем сделать это все за полтора миллиона, а если не сможем, то это наша проблема, а не их»[702]. Дикстра и его волшебники начали работу, а Лукас продолжал инвестировать собственные деньги от «Американских граффити» в скромный склад рядом с аэропортом Ван-Найс, потратив на него почти восемьдесят восемь тысяч долларов за три первые недели работы[703].

Позднее Лукас утверждал, что название его новой компании по спецэффектам просто «возникло в его голове», пока он заполнял учредительные документы для создания корпорации[704]. «Мы думали, как же назвать эту штуку, – вспоминал Лукас. – Во-первых, здание находилось в индустриальной зоне, так что напрашивалась “индустрия”. В тот момент парни работали над гигантскими камерами “Дикстрафлекс”, отсюда взялось слово “свет” (Light). В итоге я сказал: “Забудьте об индустриальности (Industrial) и свете (Light). Нам нужна магия. Иначе мы пропадем с этим фильмом, который никому не нужен”»[705]. Так и появилось название “Industrial Light

and Magic" (ILM) для официального подразделения «Лукасфильм Ltd». Рожденная по необходимости, вскормленная собственными деньгами Лукаса и желанием контролировать каждый аспект производства, ILM стала одним из краеугольных камней киноимперии Лукаса – инвестицией, благодаря которой он стал мульти*миллиард*ером. «Кто мог подумать, что решение проблемы контроля качества, улучшения финансовой ответственности и стимулирования технологических инноваций заключается в создании собственной компании по спецэффектам? – с восхищением говорил Рон Ховард. – Именно это сделал Джордж»[706].

В пятницу, 20 июня 1975 года, «Челюсти» Стивена Спилберга вышли в прокат в четырехстах девяти кинотеатрах и навсегда изменили кино. Как и предсказывал Лукас, у Спилберга получился грандиозный хит, что удивило даже самого Стивена – он превысил бюджет фильма, запоздал со съемками на сто дней и чуть не пережил нервный срыв, убежденный, что его ждет полный провал. Но «Челюсти» оказались не просто великолепным фильмом; в первый раз голливудская студия – в данном случае «Юниверсал» – поняла, какое огромное значение имеют дистрибуция и реклама, особенно реклама на телевидении. «Челюсти» запустили в прокат по всей стране, а не в нескольких кинотеатрах в отдельных городах. На маркетинг и рекламу было потрачено два с половиной миллиона долларов – в два раза больше, чем для большинства фильмов. И летом 1975-го «Челюсти» нельзя было упустить из виду: леденящие душу ролики по телевизору в прайм-тайм, запоминающиеся постеры и, конечно, товары, среди которых было все – от настольных игр до пляжных полотенец.

«Челюсти», как и их огромная акула, захватывали массу людей – все лето, неделю за неделей. Спилберг просматривал доходы каждой недели и «все ждал, что на следующих выходных они обвалятся, но этого не происходило: сборы шли вверх и вверх»[707]. В первый прокат «Челюсти» установили рекорд – принесли 129 миллионов. Студии с завистью наблюдали, как «Юниверсал» считает свои деньги. Но эти доходы обошлись недешево – реклама, афиши для запуска по всей стране. Студии хотели, чтобы затраты возвращались как можно быстрее. Как это сделать? Еще больше рекламы и прокат в еще большем количестве кинотеатров. Это была змея – или скорее акула, – пожирающая свой хвост. Так родился современный блокбастер.

Пока Спилберг наслаждался успехом, Лукас вновь принялся за дело и продолжил редактировать свой сценарий. Перечитывая

последний черновик, Лукас осознал, что у него нет ни одного главного женского персонажа – он слишком быстро отбросил Лею на второстепенную роль, – и потому решил, что Люк теперь будет девочкой; однако это решение продержалось недолго, и Маккуорри успел завершить лишь одну иллюстрацию с новой героиней. К маю Люк опять стал мальчиком, и Лукас представил Лэдду новый шестистраничный синопсис, написанный второпях. Он добавил нового персонажа – таинственного старца, которого выдернул прямо со страниц книги Карлоса Кастанеды 1968 года «Учение дона Хуана: Путь знания индейцев яки». Кастанеда, антрополог, получивший образование в UCLA, тогда работал над серией книг, описывающих его ученичество у шамана яки Дона Хуана Матуса, и Лукас впитал у Кастанеды все, что смог, чтобы затем передать отношения между отцом и сыном, мастером и подмастерьем в своем сценарии. «Старец может колдовать, читать мысли, говорить с вещами, как *дон Хуан*», – написал Лукас в синопсисе в мае 1975-го. Когда Лукас закончил следующий черновик в августе, у старца появилось имя – генерал Бен Кеноби.

Кстати, к третьему черновику, законченному в августе 1975 года, Лукас ускорил темп сценария еще больше, поместил Люка ближе к центру повествования, как героя, и сделав Лею, а не Дика, персонажем, которого похищают и которого нужно спасти. Кибер-кристалл все еще оставался в сценарии, но Лукас начал понимать, что погоня за планами Звезды Смерти гораздо интереснее для истории. «Сюжеты мне кажутся скучными, – настаивал Лукас, – потому что они слишком механические»[708]. Механический или нет, но сюжет, который мы знаем по «Звездным войнам», наконец начал вырисовываться. После двух лет кровотечения на страницы Лукас понимал, что наконец-то приблизился к верному варианту. «Каждая история становилась совершенно другой историей о совершенно других персонажах, пока я наконец не почувствовал: вот оно, то самое», – сказал он позднее с облегчением, которое чувствовалось почти физически[709].

Но даже этот прогресс вгонял его в депрессию. Лукас видел в «Звездных войнах» свой ответ усталому миру, которому необходимы новые герои и мифы, а его друзья считали фильм юношеским упражнением, недостойным его таланта. Разве это не тот вундеркинд, чьи экспериментальные фильмы и «симфонические поэмы» ослепляли интеллектуалов и поражали зрителей? «Они говорили: “Джордж, ты должен сделать еще одно творческое заявление”, – ворчал Лукас. – Говорили, что после “Граффити” я должен был снять “Апокалипсис сегодня”… Что я должен снимать фильмы вроде “Таксиста”»[710]. Марша отозвала

в сторону одного из новых друзей Лукаса, режиссера Брайана Де Пальму, который тоже начинал с претенциозных фильмов в документальном стиле, а теперь пытался попробовать снять более мейнстримный хит – адаптацию романа Стивена Кинга 1974 года «Кэрри», – и стала умолять его подбодрить Джорджа. «Джордж думает, что у него нет таланта, – сказала она ему прямо. – Тебя он уважает. Скажи ему, что он талантливый»[711].

В августе Лукас начал подбирать актеров. Де Пальма помогал ему и дружески, и по практическим соображениям: он сам хотел найти актеров для «Кэрри», и им обоим – Лукас искал людей на роли Люка, Леи и Хана – нужны были актеры примерно одной возрастной группы. Они устроились в кабинетах «Зоотроп», которые Коппола держал на студии «Голдвин» в Лос-Анджелесе; Лукас и Де Пальма вместе с Фредом Русом, толковым специалистом по подбору актеров из «Американских граффити», отсмотрели «тысячи ребят»: прослушивания начинались в восемь или девять утра и продолжались до восьми вечера[712]. С таким темпом большинство актеров проводили перед режиссерами не больше двух-трех минут. «Все беседы вел Брайан, – вспоминала актриса Кэрри Фишер, – потому что Джордж тогда еще все время молчал»[713]. Большинство кандидатов думали, что Лукас – помощник Де Пальмы.

Лукас сидел тихо, но к кастингу относился более чем серьезно. Он собирался ввести любовный треугольник – межгалактическая «Касабланка», – между актерами, исполняющими роли трех главных персонажей, должна была пробежать искра. Это особенно важно для фильма, где большинство героев – роботы, инопланетяне или ходят в полной броне. В бесчисленных фильмах «Дорога на…» из сороковых взаимодействие между Бобом Хоупом, Бингом Кросби и Дороти Ламур могло тянуть на себе весь фильм, если сюжет буксовал. Лукас хотел того же – чтобы его главные персонажи помогали зрителям забывать о сомнениях и не слишком сильно вдаваться в детали. При этом никаких передергиваний или значительных подмигиваний прямо в камеру; «Звездные войны» родились из научно-фантастических сериалов 30-х и 40-х, но это был не кэмп. Так что его актеры должны были играть отлично. Внешность тоже много значила. «Первое впечатление режиссера примерно совпадает с тем, как актеров воспримут зрители», – объяснял Лукас[714]. Вот как это описал Марк Хэмилл: «Им не надо было, чтобы мы [просто] прочитали строчки. Для начала нужна была верная внешность»[715].

Казалось, почти каждый молодой актер из Голливуда и Нью-

Йорка хочет попасть на прослушивание. Джон Траволта, Ник Нолти и Томми Ли Джонс все явились в первую неделю. Лукас сразу же отмел всех троих, но Де Пальма выбрал Траволту для роли в «Кэрри». Двадцатитрехлетний Марк Хэмилл с длинным списком маленьких ролей на телевидении за плечами показался на прослушивании только после настоятельных уговоров друга Роберта Инглунда, который сам безуспешно пробовался на роль Хана Соло (несмотря на неудачу с ролью Хана, Инглунд несколько лет спустя получил роль другого знакового персонажа и сыграл Фредди Крюгера в бесконечной череде «Кошмаров на улице Вязов»). Хэмиллу, который с детства был нердом, любил научную фантастику и комиксы, полюбилась идея стать героем в научно-фантастическом фильме. Но он успел только представиться, и Лукас сразу попросил его уйти. Хэмилл, который безуспешно прослушивался и для «Американских граффити», решил, что опять провалился. Лукас, казалось, больше заинтересовался Робби Бенсоном и Уиллом Зельцером: их обоих он попросил вернуться.

Подобрать актрису на роль Леи было тяжелее, по крайней мере, по мнению Марши, которая полушутя дразнила мужа: мол, тот собирается просмотреть каждую молодую актрису на Западном побережье. «Я знала, что он будет разглядывать каждую красивую восемнадцати- и девятнадцатилетнюю девочку в Голливуде в поисках принцессы Леи, и чувствовала себя очень неуверенно, – вспоминала она. – И я тогда спросила: “Джордж, ты будешь хорошо себя вести?”» Лукас скривился: «Как только пришел в кино, я сразу дал себе обещание никогда не встречаться с актрисами». Лукас считал себя «просто смешным парнем. Неужели я буду связываться с девушкой типа тех, что на обложках «Плейбоя»? Жизнь слишком коротка для этого»[716]. Марше не о чем было волноваться; Лукас, по сути, был только мозгом в банке и стоически вынес все прослушивания, в итоге отказав Эми Ирвинг – которую тоже украл Де Пальма, – Джоди Фостер и Линде Перл. Лукас скептически относился к тому, чтобы приглашать кого-то из «Американских граффити», но честно высидел прослушивание Синди Уильямс, а затем тоже вычеркнул ее из списка возможных кандидатов. Позднее Уильямс слышала, будто Лукас сказал другим, что ищет «молодую Синди Уильямс». «Я чуть не умерла, – вздохнула она. – Каждая актриса страшится рано или поздно услышать такие слова»[717]. После нескольких недель прослушиваний Лукас решил, что наконец-то нашел идеальную принцессу в юной актрисе по имени Терри Нанн, которой в июне исполнилось лишь четырнадцать, хотя выглядела она старше и, кстати, на кастингах часто добавляла

несколько лет к своему возрасту[718].

Поиск верного Хана Соло оказался самым сложным. На страницах сценария Соло изменился больше, чем большинство других персонажей: начал зеленокожим инопланетянином с жабрами, прошел стадию здоровяка в духе Копполы и, наконец, закончил уставшим от жизни немного циничным пиратом, частично Джеймсом Дином, частично Хамфри Богартом. Для этой роли требовалось выверенное сочетание развязности и искренности. Некоторое время Лукас подумывал пригласить на эту роль афроамериканца, присматриваясь к двадцативосьмилетнему актеру Глинну Терману. Но он размышлял о том, чтобы развить романтическую линию между Ханом и Леей, и волновался, что межрасовые отношения будут слишком отвлекать зрителя семидесятых. «Джордж не хотел повторения “Угадай, кто придет к обеду?”», – говорил Керц[719]. Терман остался в финальном списке актеров для Хана, но после обдумывания нескольких других многообещающих вариантов, в том числе Аль Пачино и Курта Рассела, Лукас остановился на эксцентричном и немного опасном ньюйоркце, двадцатитрехлетнем Кристофере Уокене.

Лукас перешел к следующему этапу только в декабре, когда попросил вернуться несколько групп актеров – в основном Люков и Лей – еще на три дня прослушиваний. В этот раз Лукас снимал пробы на камеру, чтобы посмотреть, как его актеры выглядят на пленке, прямо как во время кастинга к «Американским граффити». Лукас считал, что близок к завершению прослушиваний, но Фред Рус лукаво разбавил финальный список несколькими предложениями. И хитро поместил еще одного кандидата на роль Хана Соло прямо под нос Лукасу: чтобы сделать раму и навесить дверь в кабинетах «Зоотроп», нанял плотника – Харрисона Форда. Форд не снимался в «Американских граффити» и вновь вернулся к плотничеству, чтобы прокормить молодую семью. Но Русу нравился Форд, он считал, что ему стоит дать шанс. «Пришлось немного поработать, чтобы Джордж задумался о Харрисоне», – замечал Рус[720]. Во-первых, Форд вообще не хотел работать в комнате, где проходили пробы; это было слишком унизительно. «Я не собираюсь вешать чертову дверь, пока тут Лукас», – огрызался он на Руса[721]. Но у Руса был план: он предложил, чтобы Форд читал реплики Хана вместе с актерами, которые приходили пробоваться на другие роли. Лукас все еще опасался нанимать актеров из «Граффити», но не возражал, чтобы Форд подыгрывал другим актерам; понаблюдав за Фордом несколько дней, Лукас заинтересовался. «Я подумал: “А что? Возможно”, – говорил позже Лукас, – но мне нужно было

пройти весь процесс. Я не собирался выбирать актера только потому, что знаю его и уверен в его способностях. Мне действительно хотелось перебрать все возможности и посмотреть на все свежим взглядом»[722].

30 декабря Форд официально стал одним из множества кандидатов на роль Хана – после того, как зачитал роль вместе с актером и актрисой, предложенными Русом. Актера Лукас уже прослушал и отпустил, актрису никогда еще не видел. Марк Хэмилл ушел с августовских проб, в замешательстве пожав плечами, и не вспоминал о «Звездных войнах», пока его агент не сообщил, что ему нужно вернуться на прослушивания и на этот раз зачитать четыре страницы из последнего варианта сценария, переполненные фирменным техническим жаргоном Лукаса. Хэмилл закатил глаза. «Я помню одну строчку из оригинального текста, – рассказывал Хэмилл, – в которой… я говорю: “Пути назад нет. Страх – их величайшее оружие. Сомневаюсь, что их собственная система безопасности лучше, чем на Аквиле или Салласте, а та, что есть, наверняка направлена против крупномасштабного нападения”. [И] я подумал: “Кто вообще так разговаривает?”»[723] Но произнес строки с правильным балансом воодушевления и наивности, и Лукас был впечатлен. «Ладно, хорошо», – сказал он: для Лукаса такие слова означали попытку выразить поддержку и энтузиазм, на большее он был не способен. Но Хэмилл все еще считал, что не получил роль[724]. «Я не расстроился и не разочаровался, – сказал Хэмилл. – Просто констатировал, что не прошел»[725].

Актриса, которую Лукас в этот день увидел впервые, была Кэрри Фишер, девятнадцатилетняя дочь голливудских актеров Дебби Рейнолдс и Эдди Фишера. Она дебютировала всего год назад в маленькой, но запоминающейся роли в фильме «Шампунь». Фишер пропустила пробы в августе, но Рус уговорил ее все-таки встретиться с Лукасом. Получив свои страницы сценария, Фишер тоже закатила глаза, однако по другой причине. «Лея постоянно падала в обморок, – вспоминала Фишер. – Мне, конечно, близки обмороки. Но я хотела поучаствовать во всей этой истории»[726]. Фишер читала с Фордом, и ее Лея отвечала агрессивно, а иногда и с гневом на придирки Соло. Лукасу Фишер показалась слишком напористой для принцессы, но если он искал искру, то нашел ее между Фишер и Фордом.

Форд чувствовал, что его шансы получить роль, о которой он даже не мечтал, растут. За месяц он отрепетировал одни и те же строчки с таким количеством людей, что знал свои реплики задом наперед, и потому мог сыграть их в расслабленной и почти самоуверенной манере. За три недели Форд полностью

совершенно слил Хана Соло со своим характером; Лукас все еще предпочитал Уокена, но Форд быстро становился важным претендентом. Даже Хайки настаивали на Форде, говоря Лукасу, что «с ним веселее»[727]. Но Форд – как Хэмилл и Фишер – ушел с прослушивания, окутанный неуверенностью.

Лукас сузил выбор до двух соперничающих троек: в одной Уокен, Уилл Зельцер и Терри Нанн – это трио Лукас описывал, как «чуть более серьезное, чуть более настоящее»; во второй Форд, Хэмилл и Фишер – их Лукас называл «чуть более веселыми, немного дурными». Только в январе Лукас принял окончательное решение. Ему нравились оба трио, но с одним все же было больше проблем. В первую очередь, Нанн была несовершеннолетней, а значит, по закону не могла работать полный день. А Зельцер… Лукас чувствовал, что он немного «слишком интеллектуал», тогда как Хэмилл – «наивный и полный надежд идеалист»[728]. Так что Лукас выбрал трио Хэмилла, Форда и Фишер, но только с одним условием. «Я получила [роль] с оговоркой, что отправлюсь в лагерь для толстяков, – с прохладцей вспоминала Кэрри Фишер, – и сброшу четыре с половиной килограмма»[729].

Лукас был доволен своими актерами. «Я искал магию, – говорил он позднее. – Больше мне добавить нечего». Но не все считали, что он сделал правильный выбор[730]. «Я не поддерживал Джорджа в отношении актерского состава, – рассказал Коппола, – но это было не мое дело»[731]. Лэдд говорил: «Солгу, если скажу, что Харрисон показался мне идеальным выбором… Нет, я очень нервничал из-за актеров»[732]. Лэдд тревожился еще и из-за того, что Лукас не нашел для фильма актера с громким именем. Лукас считал важным задействовать неизвестных актеров; он хотел, чтобы зрители соотносили себя с персонажами, а не с актерами. Но на уме у него было одно известное имя для роли Бена Кеноби, и он попросил режиссера по кастингу Дайэнн Криттенден организовать встречу с англичанином Алеком Гиннессом, который как раз был в Лос-Анджелесе и заканчивал работу над фильмом «Ужин с убийством». Криттенден смогла передать в гримерку Гиннесса копию последней версии сценария и стопку иллюстраций Маккуорри. Гиннесс с самого начала пришел в раздражение; он не любил, когда ему навязывали сценарии, и особенно подозрительно относился к научной фантастике. Но Гиннесс готовился ставить пьесу в Лондоне, и ему нужны были деньги. Рассматривая «Звездные войны» как чековую книжку, он согласился пообедать с Лукасом.

Встреча прошла успешно. В своем дневнике Гиннесс описал Лукаса, как «маленького молодого человека с аккуратным лицом и черной бородой… с крошечными руками хорошей формы,

плоховатыми зубами, в очках, с не очень развитым чувством юмора. Но мне он понравился»[733]. Один коллега сообщил Гиннессу, что Лукас «настоящий режиссер», и после встречи Гиннесс был склонен сказать «да»[734], хотя и признавал, что Лукас показался ему «слегка скучным»[735]. Однако безоговорочного согласия он не дал; чтобы Гиннесс преодолел сомнения по поводу сценария, необходимо было предложить достаточно денег. «Я *мог бы* согласиться, если бы они пришли с нормальными деньгами, – писал Гиннесс в своем дневнике. – Это научная фантастика – вот из-за чего я медлю, – но ее режиссирует Пол [*sic*] Лукас, который снял “Американские граффити”, поэтому мне кажется, что я должен согласиться. Роль большая. Сказочная ерунда, но вполне *может* выйти интересно»[736]. Они с Лукасом продолжили переговоры, а Лэдд был доволен, что Лукас наконец решил ввести звезду в актерский состав. «Конечно, одно лишь имя Гиннесса не продаст билеты, – сказал тогда Лэдд, – но все же здорово, что он будет играть в этой картине»[737].

Летом 1975 года Лукас собирал не только актеров, но и остальной ключевой творческий состав: каждого из сотрудников жадный до контроля Лукас выбирал лично, и все они обладали особыми талантами. По счастливой случайности он нашел художника-постановщика Джона Барри, работавшего над «Заводным апельсином»: Лукас познакомился с ним, когда навещал Хайков в Мексике, где режиссер Стэнли Донен снимал по их сценарию фильм «Лодка “Счастливая леди”». Лукаса поразило, насколько реалистично выглядят декорации тридцатых годов; остановившись у декораций, предназначенных для сцены на соляной фабрике, он даже закатал рукава своей клетчатой рубашки, чтобы попробовать загрести соль лопатой. К его удовольствию, это получилось. Он пригласил Джона Барри и художника-декоратора Роджера Кристиана, чтобы обсудить работу над «Звездными войнами». «Хотелось бы, – сказал он им, – чтобы все [выглядело] настоящим и уже использованным». Кристиан с нетерпением ждал начала работ. «В первом разговоре с [Лукасом] мы обсуждали, что звездолеты должны быть махинами из гаража с протекающим маслом, – сказал Кристиан, – и они их все время ремонтировали, чтобы те работали дольше, потому что так устроен мир»[738]. Лукас с одобрением кивнул, но только энтузиазма было недостаточно. «Звездные войны», как он объяснил, – большой проект, который нужно закончить быстро – Лукас хотел начать съемки в феврале 1976-го, всего через семь месяцев, – и дешево. «Мне кажется, любой другой человек с опытом сказал бы: “Я не думаю, что успею закончить за это время”, – сказал Барри. Но он решил: – У меня было как раз

достаточно опыта, чтобы справиться с проблемами, но недостаточно опыта, чтобы отказаться»[739]. Лукас нанял обоих, вновь заплатив им из денег от «Американских граффити».

Теперь Лукас был уверен, что фильм будет выглядеть великолепно; но он хотел, чтобы и *звучание* стало уникальным. Звук всегда был важен для Лукаса, будь то жуткий поток жужжания и треска, который он вставил в «THX 1138», или рок-н-ролльная звуковая дорожка для «Американских граффити», которая дополняет, но не затмевает происходящее на экране. Когда дело касалось звука, палочкой-выручалочкой Лукаса всегда был Уолтер Мерч – и Лукас даже настоял, чтобы в предварительном соглашении с «Фокс» Мерч был упомянут, как главный по монтажу звука. Но это было в 1973 году; к лету 1975-го у Мерча уже было несколько других проектов, и он не мог работать над «Звездными войнами». Так что Лукас отправился в USC и попросил представить ему «еще одного Уолтера Мерча»; ему посоветовали двадцатисемилетнего аспиранта Бена Бертта – как и Мерч, он совал микрофон подо все, что попадалось, с самого детства. По предложению Гэри Керца первым делом Бертт должен был найти голоса для вуки.

Вооружившись магнитофоном «Награ» и микрофонами, одолженными в «Зоотроп», Бертт записывал животных в зоопарке, внимательно изучал коллекции звуков в киностудиях и даже брал животных в аренду; именно он создал запоминающийся рык, вой и визг Чубакки из тщательно выверенной смеси голосов четырех медведей, льва, тюленя и моржа, закрытого на дне сухого бассейна в Маринленде, Лонг-Бич[740]. Лукас был доволен и попросил Бертта собрать целый архив звуков для фильма. «Собирай необычные и странные звуки», – просил Лукас, и Бертт слонялся по аэропортам, стучал по антенным оттяжкам и записывал вибрирующий звук кинопроекторов, подыскивая лучшие варианты для звездолетов, лазерных пушек и световых мечей[741]. Бертт думал, что на наполнение архива уйдет «несколько недель работы… но прошло двадцать девять лет и десять месяцев, и только сейчас я наконец подхожу к завершению»[742]. Бертт задал звучание не только всех шести фильмов «Звездных войн», но всех звуковых спецэффектов научной фантастики для целого поколения кинозрителей.

Но в целом за уникальное звучание фильма благодарить надо грамотный выбор композитора. Лукас знал, что ему нужна классическая звуковая дорожка, динамичная и с характером – она должна усиливать ощущения от происходящего на экране. Ранней весной, навещая Спилберга на острове Мартас-Винъярд, где тот занимался постпродакшеном «Челюстей», Лукас упомянул, что

ищет композитора, который смог бы написать «музыку очень в духе Марка Штайнера, старомодную и романтическую»[743]. Спилберг тут же посоветовал Джона Уильямса, сорокатрехлетнего композитора с номинацией на «Оскар», который написал музыку и к «Челюстям», и к «Шугарлендскому экспрессу». «Я работал с этим парнем, и он великолепен!» – сказал Спилберг[744]. Он их познакомил, и Уильямс, прочитав сценарий Лукаса, согласился взяться за «Звездные войны»… но лишь в следующем году, потому что уже писал музыку к двум триллерам, «Семейному заговору» Альфреда Хичкока и «Черному воскресенью» Джона Франкенхаймера. Уильямс – возможно, в большей степени, чем любой творческий партнер, – подарил «Звездным войнам» именно тот дух воодушевления и достоинства, о котором мечтал Лукас. Музыка стала культовой: вступительным звукам труб аплодировали зрители уже семи фильмов, и это еще не конец. Лукас всегда открыто выражал восхищение Уильямсом. «Для меня он стоит в одном ряду с Бадди Холли и “Дрифтерс”», – говорил Лукас позднее. Это высшая похвала, которую он мог высказать музыканту[745].

Лето подходило к концу, Лукас все еще с трудом редактировал сценарий, все еще, угрюмо скалясь, сидел перед вечерними новостями. Но теперь рядом не было Марши, которая подбадривала бы его или упрашивала друзей еще раз сказать Джорджу, что он талантлив. Она вновь работала у Мартина Скорсезе – теперь уже контрольным монтажером в фильме «Таксист»; планы на детей вновь откладывались. Не то чтобы сам Лукас собирался сидеть дома; в конце августа 1975 года они с Керцем отправились в Англию, чтобы начать подготовительный период в «Элстри»: осмотрели лэндспидер, с которым возился Джон Барри, а также прототип R2-D2 из некрашеного дерева с графитно-серой шарнирной головой. В Лондоне Лукас нашел и нескольких актеров. Валлийскому бодибилдеру двухметрового роста Дэвиду Проузу он предложил выбрать между ролью Дарта Вейдера и Чубакки, и тот выбрал злодея, оставив роль вуки Питеру Мейхью ростом два метра семь сантиметров, добродушному санитару, у которого, как считалось, самые большие ступни в Лондоне.

Для роли C-3PO Лукас провел более широкий и специализированный кастинг. Его не интересовало, как актер говорит – он планировал записать голос Трипио позднее, в идеале что-то с модуляциями продавца подержанных автомобилей из Бронкса. Но ему нужен был актер, способный убедительно сыграть робота, желательно, кто-то с навыками мима.

Двадцатидевятилетний Энтони Дэниелс ненавидел научную фантастику, демонстративно покинул зал во время сеанса «Космической одиссеи 2001 года» и потому чуть не пропустил пробы. Он встретился с Лукасом, и тот ему понравился. Но Дэниелс все же сомневался, стоит ли браться за роль – пока не увидел иллюстрации Маккуорри с Трипио и Арту и не посмотрел в глаза золотому дроиду. «Казалось, он говорит: “Приди! Приди ко мне!” – и эта трогательная ранимость в выражении его лица вызвала у меня желание помочь ему, – рассказывал Дэниелс. – Странно, правда?» Три десятилетия спустя, сыграв дроида уже в шести фильмах, Дэниелс кричал на Маккуорри с шутливым протестом: «Ты понимаешь, что это ты во всем виноват!»[746]

Подготовительный период в Лондоне шел полным ходом, а Дикстра и волшебники ILM начали работу над спецэффектами – в основном они пока строили камеры и другое оборудование, необходимое для съемок. Лукас же почти утвердил актерский состав. Не хватало одной детали, весьма критической: у Лукаса все еще не было официального согласия «Фокс». Это означало, что по-прежнему нет бюджета, и он не мог завершить декорации, построить роботов или хотя бы заняться дизайном и пошивом костюмов. С подписания предварительного соглашения прошло больше двух лет, и Лукас не увидел ни одной выплаты за исключением десяти тысяч долларов за первый черновик сценария. «Я написал им четыре сценария, [а] они заплатили мне только за первый черновик, – бушевал Лукас. – Ну ладно. Но по крайней мере за это время они могли состряпать договор»[747]. Пока же они с Керцем продолжили покрывать расходы из своего кармана, переводя деньги в основном через «Стар Уорз Корпорейшен»; вместе они потратили почти миллион долларов. Друзья волновались, что Лукас разорится на своей «штуке типа “Флэша Гордона”», но Марша по-прежнему его поддерживала. «Джордж очень рисковый и страшно упрямый, – рассказывала она. – Он вложил эти деньги, потому что точно знал: он снимет этот фильм. Он знает, чего хочет и как это получить. Да, он рискует, но он делает ставку на себя и на свою способность все преодолевать»[748].

Однако расходы уже не могла покрыть даже прибыль от «Американских граффити»; Лукас нуждался в официальной отмашке от студии, договоре и бюджете прямо сейчас. Только работа ILM забирала двадцать пять тысяч долларов еженедельно. В первые три месяца эта компания поглотила двести сорок одну тысячу. «Мне пришлось построить собственную студию, отрисовать раскадровку, разработать оптику, и я вложил в это много собственных денег, – заметил Лукас и добавил: – Я

ненавижу спускать деньги зря, не трачу их с легкостью»[749]. «Фокс» тоже нелегко расставалась с деньгами, а в октябре студия впала в паралич, из-за которого чуть совсем не потеряла «Звездные войны».

Именно фильм «Лодка “Счастливая леди”», который снимали в Мексике по сценарию Хайков, так испугал студию «Фокс». Режиссер фильма, Стэнли Донен, во многом походил на Лукаса: независимый, со своим четким видением и привычкой делать все самостоятельно. «Но где-то в середине работы над фильмом он попал в серьезные неприятности, – вспоминал Керц. – Представителям студии приходилось все время летать туда, а затем они полностью забрали съемки в свои руки»[750]. Этот случай перепугал руководство «Фокс», студия не желала снова попадать впросак из-за очередного независимого режиссера-транжиры. Чтобы взять Лукаса под контроль, «Фокс» приостановила производство «Звездных войн», ожидая дальнейшего отчета совета директоров на заседании в декабре. Следующие два месяца Лукаса попросту игнорировали.

Злясь на «Фокс» за промедление, Лукас решил передать проект куда-нибудь еще и даже решил принести сценарий обратно в «Юнайтед Артистс» или к Неду Танену в «Юниверсал», чтобы узнать, не передумает ли кто-то из них насчет «Звездных войн». Обе студии согласились рассмотреть предложение – уж слишком Лукас востребованный режиссер, чтобы его игнорировать, – но в итоге заключили, что он не сможет воплотить этот амбициозный сценарий, особенно все спецэффекты. «Юниверсал» повела себя особенно резко: распространила служебную записку, в которой ставила под сомнение не только сценарий, но и профессиональное видение Лукаса. «Конечный вопрос, – написал один из руководителей во внутреннем документе, – в том, насколько мы верим в способность господина Лукаса выполнить все описанное»[751]. Очевидный ответ был таков: *не верим совсем*. Лукас помнил об этом пренебрежении «Юниверсал» всю оставшуюся жизнь, он так никогда и не простил Неда Танена. Позднее он злорадствовал по поводу того, что «Юниверсал» потеряла многомиллиардную франшизу из-за своей недальновидности. «Я злопамятен, – сказал он в интервью «Роллинг Стоун» в 1980 году. – “Юниверсал” пытается заискивать передо мной, но когда-то они сильно разозлили меня, и я зол до сих пор»[752].

В итоге ему пришлось продолжить дела с «Фокс». Они с Керцем начали составлять очень детализированный бюджет, урезая расходы и изворачиваясь везде, где только можно, чтобы итоговая цифра получилась минимальной. Вместе с Роджером

Кристианом они выскребли из сюжета места, на которых можно сэкономить: выкидывали персонажей, меняли локации для некоторых сцен, чтобы уменьшить число декораций, объединяли сцены или даже выкидывали совсем. В некоторых случаях такие решения, кстати, улучшили сюжет – например, Лукас убрал из сценария Облачный город и перенес место заключения Леи на Звезду Смерти, так что ее спасение стало гораздо опаснее и интереснее. Лукас и художник Джо Джонстон сделали подробную раскадровку, пытаясь точно определить, сколько эпизодов, декораций и спецэффектов им понадобится. Лукас был уверен, что они срезали со сценария весь жир, но боялся задеть кости и мышцы – это беспокойство разделял и Дикстра, который называл печально известную помешанность студий на дешевизне «дерьмом»[753].

Даже при остановленном производстве Лукас постоянно чем-то занимался, летал между Лондоном, где все еще консультировался с Барри по поводу декораций и роботов, и Лос-Анджелесом, где работал с командой ILM. Здесь он правил рисунки, перемещал кадры в раскадровке и изменял модели, пока они еще были в процессе строительства. К несчастью, у него возникла большая проблема с одним очень важным звездолетом. В сентябре 1975 года американское телевидение запустило научно-фантастический сериал продюсера Лью Грейда «Космос: 1999». Лукас начал смотреть его, но продвинулся немногим дальше заставки: он понял, что один из главных звездолетов сериала «Транспортер “Орел”» слишком похож на безымянный пиратский корабль Хана Соло, который команда ILM только-только закончила и оснастила светом. Лукас не хотел выслушивать даже намеков на обвинения в плагиате конструкции корабля из «Космоса: 1999», так что настоял на том, чтобы команда ILM начала все заново. Лукас объяснил, что хочет видеть нечто вроде летающей тарелки, но «с более ярким характером», по сути летающую колымагу, которую ради скорости оснастили деталями других кораблей, сданных в утиль[754]. Лукас, Дикстра и Джонстон создали дизайн корабля, который окрестили «Свиным бургером»: две перевернутые тарелки с двумя жвалами спереди и кабиной пилотов, отклоняющейся к одной из сторон. Лишь в марте 1976-го за несколько недель до начала съемок Лукас придумал кораблю название: «Свиной бургер» стал для мира «Тысячелетним соколом».

Зимнее собрание совета директоров «Фокс» состоялось 13 декабря 1975 года. К радости Лукаса, переговоры взял на себя Лэдд. «Я верю, что все получится», – объявил он скептически

настроенному и в основном молчаливому совету, который слушал презентацию «Звездных войн»: там была и княгиня Монако Грейс, которую назначили в совет летом. Лэдд старался изо всех сил, он выдал каждому члену совета не только сценарий, но и стопки иллюстраций Маккуорри и Джо Джонстона. В итоге совет согласился дать проекту зеленый свет и бюджет в 8,3 миллиона долларов – и очень явно намекнул, что финальный бюджет Лукаса желательно должен быть меньше этой цифры. После тяжелых переговоров во главе с Керцем финальная смета остановилась на очень точной цифре в 8 228 228 долларов. Лукас ворчал, что «Фокс» просила его снять фильм на 15 миллионов за половину стоимости.

Тем не менее, получив официальное согласие на проект, Лукас начал обговаривать официальный договор с «Фокс» через «Стар Уорз Корпорейшен». Лукас по праву жаловался на двухлетнее промедление «Фокс», но в итоге задержка сыграла ему на руку. И его репутация, и его финансовое положение укрепились благодаря «Американским граффити». «Джорджу больше не нужны были деньги, – рассказывал юрист Том Поллок, – так что мы могли говорить о том, чего хотели с самого начала… то есть о контроле – контроле над созданием этой картины и над использованием смежных прав»[755]. Кроме того, Лукас должен был получить – *взять под контроль* – около сорока процентов прибыли с фильма; но его истинные желания были скрыты в деталях. В результате девятистраничное предварительное соглашение раздулось до сорока двух страниц договора о создании и распространении фильма. По договору Лукас получал права на съемку следующих частей, показ на телевидении, публикации и торговлю товарами. «То есть во всех областях, важных для Джорджа, – говорил агент Джефф Берг. – Потому что Джордж знал: “Звездные войны” не ограничатся единственным фильмом в кинотеатрах»[756]. Подписание договора состоялось только в феврале 1976 года, за две недели до готовности камер. Поллок, который повидал на своем веку множество жестких переговоров, считал, что конечный документ был «одним из самых замечательных договоров в киноиндустрии. Не с точки зрения студии – а с точки зрения кинематографиста, который получил то, что хотел»[757].

Чего Лукас на самом деле хотел сейчас, так это начать съемки. К концу 1975-го он мучился со «Звездными войнами» уже почти три года, пережил отказы двух студий, сталкивался со скептицизмом друзей, финансовыми трудностями и почти фатальным отсутствием веры в проект со стороны «20-й век Фокс». Теперь он вплотную подошел к подписанию договора и

получению бюджета, были найдены места для съемок, павильоны в Лондоне зарезервировали на март. Команда ILM создавала камеры и раскадровку со спецэффектами в Калифорнии, Джон Барри и Роджер Кристиан работали над декорациями в Лондоне, а Бен Бертт собирал звуковые спецэффекты практически везде. Все было на своих местах к началу съемок в марте 1976-го, за исключением одного – как всегда проблемного сценария. «Этот фильм чуть меня не прикончил», – пожаловался Лукас в декабре 1975 года. В сравнении с ним, сценарий «Американских граффити» казался сущим пустяком. «Очень сложно писать о том, что ты полностью придумал сам. Я так много всего хотел включить в сценарий: это примерно как находиться в кондитерской и не заболеть от обжорства»[758].

К началу 1976 года Лукас заканчивал четвертый черновик, теперь под официальным названием «Приключения Люка Старкиллера, описанные в Журнале Уиллов, сага I: Звездные войны». Лукас по-прежнему отбрасывал второстепенные сюжетные линии и персонажей, убирал элементы, которые либо тормозили действие, либо требовали слишком большой и сложной предыстории. К этому времени он гораздо лучше описал Силу и принял мудрое решение совсем убрать кибер-кристаллы из истории, сделав Силу «более бесплотной» – не «заключая ее в такой материальной вещи, как кристалл»[759]. Сила – «великая идея», как он сказал писателю-фантасту Алану Дину Фостеру, которого лично выбрал для новеллизации фильма. «[Люк] должен доверять своим чувствам, а не ощущениям или логике – по сути, именно в этом заключается Сила Других»[760].

Нет никаких свидетельств тому, что уже тогда Лукас хотел сделать Дарта Вейдера Энакином Скайуокером, или что тот – отец Люка и Леи, разлученных в детстве близнецов. Хотя в следующие три десятилетия Лукас правил прошлое, утверждая, что таков был его изначальный план, ясно, что в 1975 году он подразумевал под Вейдером и отцом Люка разных персонажей. Как он объяснял, предыстория Вейдера была «о Бене, отце Люка, и Вейдере, когда они были молодыми рыцарями-джедаями. Вейдер убивает отца Люка, затем Бен и Вейдер сражаются, прямо как в “Звездных войнах”, и Бен чуть не убивает Вейдера»[761]. Что касается имени «Вейдер», то позднее Лукас придавал особое значение лингвистическому совпадению со словом vader, обозначением отца на голландском. Хотя это имя он наверняка слышал почти ежедневно в школе, где на класс старше учился футболист школьной сборной Гэри Вейдер. Лукас, который любил звучание слов, не мог не прибрать к рукам такое хорошее имя.

Он закончил четвертый черновик в январе 1976 года. С

провальной завязки – «Журнала Уиллов» – Лукас проделал огромный путь, но по-прежнему оставался недоволен результатом. «У меня было много смутных идей, – вспоминал он годы спустя, – но я вообще не понимал, что с ними делать, и так никогда и не решил эту проблему полностью. Очень сложно брести по пустыне, подбирать камни, не зная, какой именно ты ищешь, и при этом каждый раз понимать, что снова нашел не тот. Я упрощал сценарий, люди читали его, я пытался написать более связную историю – но я не был доволен результатом. Никогда не был доволен»[762].

«И вообще, – признался Лукас позднее, – я даже не думал, что у нас получится хоть что-то заработать на “Звездных войнах”»[763].

7. «У меня плохое предчувствие». 1976–1977

Прошло всего две недели с начала съемок «Звездных войн», а Джордж Лукас уже был готов убить сэра Алека Гиннесса.

«Актеров шокирует, когда им говорят: “Я знаю, что у тебя важная роль… но мне нужно убить твоего персонажа”», – говорил Лукас журналисту «Роллинг Стоун» в 1977 году. Но с точки зрения Лукаса, убийство персонажа Гиннесса, Оби-Вана Кеноби, было жизненно необходимо для фильма, так как исправляло главный недостаток в очередном черновике его постоянно меняющегося сценария. «В Звезде Смерти не чувствовалось настоящей угрозы», – объяснял Лукас. В его последнем черновике Кеноби выживал после дуэли на световых мечах с Дартом Вейдером, отступив за взрывостойкую дверь, которая за ним закрывалась. Из-за этого Вейдер «оказывался в дурацком положении», как описал Лукас, но при этом нападение на Звезду Смерти казалось всего лишь межзвездным аналогом взлома с проникновением: Вейдер был как растерянный хозяин магазина, грозно потрясающий кулаком, пока герои убегают прочь без единой царапины. «Это глупость, – прямо заявил Лукас. – Они вбежали на Звезду Смерти, типа утащили оттуда все и скрылись. Это полностью принижало все значение Звезды Смерти»[764].

Бена Кеноби подставила Марша – она сказала Джорджу, что после побега со Звезды Смерти у старого генерала нет никаких особых дел в оставшейся части фильма. Лукас был вынужден согласиться – «персонаж просто стоял, засунув палец в ухо», – и Марша предложила убить Кеноби в дуэли на световых мечах, чтобы затем он дал Люку совет в финальной сцене в качестве духа-наставника[765]. Лукас едва ли хотел убивать своего единственного оскароносного актера, но понимал, что Марша права. «У Марши всегда было свое мнение, очень разумное мнение обо всем на свете, и она никогда не молчала, если ей казалось, что Джордж идет не туда, – рассказывал Уолтер Мерч. – У них всегда были горячие творческие споры, и это помогало»[766]. Но обсуждение вопроса с Маршей даже не могло сравниться с объявлением новости самому Гиннессу.

В начале апреля 1976 года Лукас был вместе с Гиннессом в Тунисе, где они провели большую часть недели, снимая эпизоды на пустынной планете Татуин. Лукас наконец собрал волю в кулак и отвел актера в сторону, чтобы объявить о судьбе Бена Кеноби, но потом заколебался и сказал Гиннессу, что пока не

принял окончательного решения. Лукас вспоминал, что Гиннесс «принял это спокойно», но внутри актер кипел от ярости. Его «раздражало, что Лукас будто бы еще не решил, убивать моего персонажа или нет. Несколько поздно для подобного решения»[767]. Лукас окончательно осмелился поговорить с актером несколько дней спустя. Когда начались съемки в павильонах «Элстри Студиос» в Лондоне, Лукас сообщил Гиннессу, что Бен Кеноби падет от руки Дарта Вейдера. В этот раз Гиннесс не ответил спокойствием. «Я не согласен», – кратко ответил он Лукасу и пригрозил совсем покинуть фильм[768].

Пытаясь сгладить ситуацию – и не потерять своего самого известного актера, – Лукас пригласил Гиннесса на обед, чтобы разъяснить свою точку зрения. «Я объяснил, что в последней части фильма ему нечего делать. Просто стоять в сторонке – это не слишком содержательно, а его персонаж обладает особой значимостью», – рассказывал Лукас. Гиннесс тщательно обдумывал эти слова. Лукас доказывал, что дух-наставник Кеноби – «это точно как у Кастанеды в “Сказках о силе”»[769]. В итоге Гиннесс согласился остаться («Я просто доверяю режиссеру», – объяснял он позднее), но на самом деле так и не ужился в плаще Оби-Вана. Но все же Лукас хорошо платил ему – «прекрасные деньжата», признавал Гиннесс в личных разговорах – и накинул два процента от прибыли сверху, так что у актера был стимул произносить и проглатывать «дрянные диалоги»[770]. «Должен признать, я почти не понимаю, что от меня требуется, – сообщил Гиннесс газете «Санди таймс» месяц спустя. – Что именно я должен делать, не могу сказать точно»[771].

Однако на публику Лукас докладывал, что Гиннесс «воспринял все очень хорошо… и соответственно развил характер персонажа»[772]. Кризис миновал, но оказался далеко не последним. С самого первого дня съемки «Звездных войн» состояли сплошь из проблем, которые раздували бюджет, физически и психически истощали Лукаса и так испытывали терпение руководителей «Фокс», что те чуть не закрыли фильм совсем. «Я забыл, как невыносимо снимать кино, – писал измотанный Лукас Марше во время съемок. – Я совершенно раздавлен, но надеюсь, как-нибудь все пережить»[773].

В январе 1976 года за три месяца до начала съемок – и задолго до того, как он даже задумался об убийстве гиннессевского Оби-Вана – Лукас вылетел из Калифорнии в Англию, чтобы возглавить производственные офисы в огромной «Элстри Студиос» в Северном Лондоне. Тем временем в Лос-Анджелесе Джон Дикстра и ILM должны были записывать первые

из трехсот шестидесяти кадров спецэффектов, о чем очень просил Лукас. К несчастью, почти все время они по-прежнему тратили на сборку камер, кинокопировальные аппараты и другое оборудование, необходимое для съемки и монтажа спецэффектов. «Мы спроектировали и построили нашу электронику с нуля», – говорил Дикстра с гордостью[774]. Но каждый день, потраченный на создание технологии, означал, что потерян день съемки спецэффектов. А Лукас был в Лондоне, так что не мог появиться без предупреждения или постоять над душой, и поэтому ILM все больше и больше отставала.

Лукас взял с собой четвертый черновик сценария, который окончил первого января. Он по-прежнему не был им доволен, однако ему полюбилась первая строчка: «Давным-давно, в далекой-далекой галактике произошло невероятное приключение…» Но все остальное казалось ему «удручающим и отвратительным», и он решил, что раз съемки начнутся через двенадцать недель, то, возможно, настало время призвать писателя – или, точнее, *писателей*, – чтобы они бегло просмотрели сценарий. «Я никогда не был настолько доволен сценарием, чтобы считать его идеальным, – говорил Лукас позднее. – Если бы меня не заставили снимать фильм, я бы наверняка до сих пор его переписывал»[775]. Лукас позвонил Уилларду Хайку и Глории Кац, своим надежным соратникам по «Американским граффити», и привез их на неделю в Лондон для редактуры. Хайки работали со своей обычной скоростью: срезали переполненные техническим жаргоном куски сценария Лукаса, сделали диалоги в нескольких ключевых местах более энергичными и уделили особое внимание перешучиваниям персонажей, особенно взаимодействию Хана и Леи (кроме того, они вставили отсылку: на Звезде Смерти Лея заключена в камеру под номером 2187, по названию фильма Артура Липсетта, который Лукас так любил). Вместо гонорара Лукас дал им кое-что, как оказалось, куда более выгодное – два процента от прибыли.

В «Элстри» художник-гример Лукаса, Стюарт Фриборн, – он создал обезьян из начала «Космической одиссеи 2001 года» – упорно работал над пластическим гримом для Чубакки и других инопланетян. В другой мастерской художник по костюмам Джон Молло, историк с любовью к военной униформе, с таким упоением принялся за работу, что выдавал костюмы быстрее, чем Лукас успевал их отсматривать. Джон Барри работал над декорациями целыми днями в восьми павильонах «Элстри», один из которых был полностью занят «Тысячелетним соколом» в натуральную величину. Когда в апреле в «Элстри» начались

съемки, большинство декораций все еще строились.

Ритм уже был изнурительным, а Лукас еще не снял ни одного кадра. К тому же он ненавидел Лондон. «Джордж был несчастлив там, он не любит находиться далеко от дома, – рассказывал Керц. – Все слишком чужое и выводит из душевного равновесия»[776]. Его нервировала не только другая система вождения; ему не нравилась еда – было невозможно найти достойный гамбургер, – и его раздражало, что выключатели работают «вверх тормашками». А дом, который он снимал в Хэмпстеде, ограбили и вынесли его телевизор. Не то чтобы это было важно – он часто жаловался, что по телевизору не показывают ничего интересного.

За несколько дней до начала съемок к Лукасу и Керцу приехал Алан Лэдд, чтобы утвердить конечный вариант бюджета. Руководители «Фокс» приказали Лэдду предупредить Лукаса, что с ценой костюмов, грима, брони, декораций и билетов бюджет не должен выйти за рамки 10 миллионов. «Так получится, только если все пойдет по плану, – предупредил Керц Лэдда, – а такое случается редко»[777]. Приструненный Лэддом и «Фокс», Лукас надменно назначил бюджет в 9 999 999 долларов. Не важно; его все равно не будет достаточно; Лэдд покинул Лондон в сомнениях, что Лукас сможет держать стоимость съемок под контролем.

Утром в четверг 18 марта Лукас и значительная часть съемочной группы отправились из Лондона на Джербу, остров рядом с побережьем Туниса в Северной Африке. Шестичасовый переезд в глубь Туниса привел их на залитое солнцем соляное плато Нефты, где умельцы Джона Барри, с тяжким трудом перетащившие через пустыню свои материалы на грузовиках и ослах, построили участок Люка, а также нижнюю часть гигантского джавского песчаного краулера. В соответствии с эстетикой «подержанной вселенной» все выглядело так, будто пролежало в песках больше столетия – а песчаный краулер, кстати, из-за своих гигантских танковых гусениц привлек внимание правительства соседней Ливии, которая отправила на границу инспекторов, чтобы убедиться, что команда Лукаса не собирает какой-то новомодный военный транспорт.

Съемки «Звездных войн» начались в 6:30 утра, в понедельник, 22 марта 1976 года. С самого начала это была катастрофа. «Все пошло не по плану», – как всегда приуменьшил Керц[778]. Ветер и ливни – первый дождь в тунисской пустыне почти за десятилетие – повредили декорации и реквизит, а из-за быстро садившегося солнца Лукасу было очень сложно снять Хэмилла в образе Люка Скайуокера, который тихо размышляет о своих мечтах на фоне

яркого заката (ушло три дня, прежде чем Лукасу удалось поймать ныне культовый эпизод на пленку). Дистанционное управление роботами сбоило, Энтони Дэниелс в костюме С-3РО едва мог видеть и говорить или пройти больше двух шагов, не падая. «Я страшно устал и злился», – вспоминал Дэниелс[779].

К тому же Лукас отчаивался из-за сценария и решения убить Бена Кеноби. Гиннесса раздражала неуверенность Лукаса, но в основном сэр Алек с рвением и даже энтузиазмом поддерживал видение режиссера. В первый день съемок он с великим удовольствием вывалялся в грязи, чтобы его костюм приобрел тот же дух «подержанной вселенной», как и весь остальной фильм. Лукас признавал, что в восторге от англичанина. «Он такой огромный, а я такой мелкий, – говорил Лукас. – Просто не знаю, куда себя деть»[780].

К концу двухнедельных съемок в Тунисе Лукас был «отчаянно несчастлив». Но после натуры съемкам предстояло переместиться в павильоны «Элстри», и Лукас ожидал, что в студии ситуация стабилизируется, поскольку там ее легче контролировать.

«Я надеялся, что все наладится, – говорил Лукас позднее. – Но этого не случилось»[781].

В «Элстри» контролировать все было легче, вот только контролировал, к несчастью, не Лукас. Британские профсоюзы работали по четкому рутинному расписанию: начало в 8:30, чай в 10:00, часовой обед в 13:15, затем очередной перерыв на чай в 16:00. Съемочная группа прекращала работу точно в 17:30, не важно, выполнен план на день или нет. Окончание в 17:30 особенно раздражало Лукаса, который никогда не терпел профсоюзы и привык работать до позднего вечера, чтобы отснять правильный кадр или закончить особенно долгую сцену. На переговоры с представителями профсоюзов Лукас всегда брал Керца с собой, чтобы тот помог убедить дать дополнительное время, но почти всегда попытки проваливались. «Съемочная группа обиделась на нас обоих, – рассказывал Лукас. – Мне пришлось быть вежливым со всеми, а это сложно, когда большинство людей тебе не нравятся»[782].

Британцы из съемочной группы не очень понимали, какое именно кино снимают эти американцы, в насмешку называли Чубакку «псом», хихикали, когда взрослые мужчины и женщины стреляли из оружия, которое не издавало звуков, и со смехом наблюдали, как Лукас ругается из-за очередного сломанного дроида серии R2. «Британцы думали, что мы все с ума посходили, – вспоминал Харрисон Форд. – Считали все нелепым и глупым»[783]. Как описал Лукас: «Я был тот самый сумасшедший

американец, который снимает какое-то наркоманское кино»[784].

Лукас мог винить в разногласиях только себя: его немногословный и в чем-то резкий подход раздражал англичан. «Во всех съемочных группах имеет значение взаимное расположение, – дипломатически замечал Керц. – Джордж же не очень общительный человек. Он не любит напрягаться для общения. Ему нужно время, чтобы сблизиться с кем-то настолько, чтобы поделиться своими проблемами. Ему легче работать с людьми, которых он уже знает»[785]. Однако для Лукаса именно *люди* и были проблемой. «Режиссировать очень сложно, потому что ты принимаешь тысячи решений – здесь нет никаких готовых ответов – и работаешь с *людьми*, иногда очень сложными, эмоциональными людьми, – вздыхал он. – Мне это не нравилось»[786].

Съемки в «Элстри» начались 7 апреля: к этому времени все еще не были готовы сценарий и декорации, а Лукас недавно принял решение не только убить Бена Кеноби, но и сменить фамилию главного героя на «Скайуокер». Это решение он принял нелегко – фамилия «Старкиллер» жила в его сценарии больше трех лет. Но убийства Чарльза Мэнсона 1969 года еще хранились в памяти, поэтому Лукас волновался, что из-за такой фамилии Люк будет восприниматься как серийный маньяк. Название самого фильма тоже было под вопросом. Хотя на хлопушках и записных книжках стоял логотип с надписью «The Star Wars», Лукас решил выбросить определенный артикль The и предпочел просто «Star Wars» – «Звездные войны».

Когда камеры включились, Барри и его команда все еще наносили последние штрихи на почти сотню декораций, разбросанных по восьми павильонам. В Павильоне № 3 строили «Тысячелетний сокол» в натуральную величину, основанный на детальной модели, присланной из ILM. Однако строители Барри быстро поняли, что целиком корабль не влезет в павильон, так что у одной стены построили только половину «Сокола», а остальное по необходимости планировали дорисовать. Кстати, корабль был невероятно огромен, и Лукас решил, что лучше оставить его на месте, а остальные необходимые декорации возводить вокруг него, в том числе ангар 94, где Хан Соло столкнулся с Джаббой Хаттом: этот эпизод Лукас пытался улучшить, затем отложил, а затем вновь начал работу над ним почти двадцать лет спустя с помощью новых технологий кинематографа.

Куда бы Лукас ни посмотрел, он видел только проблемы. Роботы все еще работали неисправно и врезались в стены. Даже после подгонки костюм С-3РО плохо сидел на Энтони Дэниелсе:

большая часть веса верхней половины тела так сильно давила на руки, что он почти не чувствовал пальцы во время съемок. Денег было так мало, что почти все сцены на Звезде Смерти снимались в одной декорации, которую несколько раз чуть-чуть изменяли, а Джон Барри ругался с главным оператором Лукаса по поводу освещения.

Однако, возможно, в первый раз Лукас получал удовольствие от работы со своими актерами, даже если те не всегда могли это понять. Обычно Лукас ничего не говорил или говорил очень мало, а актеры после дублей жаждали наставлений. Если дубль ему нравился, он просто бормотал: «Стоп. Снято. Идеально». Если не нравился, он выдавал лишь одно из двух режиссерских указаний: «Быстрее, оживленнее» или «Точно так же, только лучше». У актеров даже появилось что-то вроде шутки: они выжидающе смотрели на Лукаса после каждого дубля и ждали его реакции с деланым нетерпением. «У Джорджа в голове была точная картинка желаемого, и он считал неприятным препятствием необходимость “вытаскивать” ее из актеров, – рассказывал Харрисон Форд. – Джордж не очень любит эту часть работы»[787]. Как описал Марк Хэмилл: «У меня смутное подозрение, что, если бы была возможность снимать кино без актеров, Джордж бы ею непременно воспользовался»[788].

Но все же Лукасу *правда* нравились его актеры. Он особенно полюбил Хэмилла, который был как раз нужным типажом нерда: низкий, с гиковским простодушным пристрастием к комиксам и игрушкам. Кстати, Хэмилл довольно быстро понял, что Лукас вложил в Люка очень многое от себя. «На самом деле в фильме я играю *его*», – говорил Хэмилл и даже попытался сыграть Лукаса в сцене, где Люк находит сбежавшего Арту[789]. «Я подумал: “Он делает все так тихо, и я просто повторю за ним. И тогда он увидит, как неправ”»[790]. Но Лукасу понравилось, и Хэмилл решил перенять некоторые особенности режиссера – слабую жестикуляцию, спокойную манеру говорить – для своего персонажа. Лукас начал с теплотой называть Хэмилла «парнишкой», небольшой вариацией на прозвище «вонючий парнишка», которым окрестил его Коппола.

Фишер на этом фоне напоминала ему младшую сестру, резкую и дурашливую одновременно. У Фишер было убойное чувство юмора и целый арсенал ругательств – иногда они подпитывались наркотиками, хотя свою зависимость Фишер в основном удачно скрывала, – так что она без трудностей играла прямолинейную принцессу. Однако Лукас не хотел, чтобы она выглядела *слишком* агрессивно женственной, и попросил воспользоваться клейкой лентой, чтобы опустить грудь. «Никаких

подпрыгивающих грудей в космосе, никаких сосков в Империи, – фыркнула Фишер и добавила: – Гэри Керцу пришлось сказать мне это. Джордж не осмелился»[791]. Несмотря на свою развязность, Фишер чувствовала себя неуверенно в роли Леи; она никогда не считала себя достаточно красивой, не любила прическу с двумя пучками на ушах, не могла решить, какое у нее должно быть произношение, и волновалась, что обронит свой реквизитный пистолет при прыжке через разлом с Хэмиллом; при этом она тревожилась, что если выразит хоть какое-то неудовольствие или дискомфорт, то ее уволят и наймут Джоди Фостер или еще какую-нибудь из бесчисленных актрис, которым Лукас отказал.

Вот у Форда совсем не было подобных проблем. Он действовал с подходом «забей на все» – вел себя так, будто ему веселее всех, – и внес в образ Хана Соло точный баланс вкрадчивости и очарования. Больше других актеров Форд не стеснялся озвучивать свое негодование по поводу переполненного жаргоном сценария Лукаса и корявых диалогов. «Такую хрень можно напечатать, но нельзя произнести», – беспардонно заявлял он Лукасу, каждый день просматривал свои реплики, немного меняя диалоги, и предупреждал Лукаса, когда хотел поимпровизировать в каком-нибудь дубле. «Если будет очень плохо, останови меня», – говорил он Лукасу, но тот редко его останавливал[792]. Или кого-то еще. Лукас даже оставил импровизацию Хэмилла, который, подмигнув, предложил дать Чубакке камеру с номером 1138, сделав отсылку к другому научно-фантастическому фильму Лукаса. «Если говорить об изменении реплик, – объяснял Лукас, – то это… ну… вопрос предоставления им свободы»[793].

Притяжение – «магия», как называл его Лукас – между его актерами не исчезало и вне съемочной площадки, и Лукас вздохнул с облегчением: с ними не было особых проблем. «Я хочу работать только с хорошими, талантливыми и легкими людьми, – заметил однажды Лукас, – потому что жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на безумных актеров»[794]. По словам Хэмилла, актеры постоянно старались рассмешить Лукаса, «потому что он выглядел так, будто вот-вот расплачется, и мы пытались подбодрить его»[795]. В итоге они все доверились Лукасу и его режиссерским инстинктам, даже если не всегда понимали, что происходит. «Временами при работе над “Звездными войнами” я был озадачен, – сказал Гиннесс, – но я никогда не терял веру в проект. Повсюду были люди, сомневающиеся в здравомыслии предприятия и критиковавшие Джорджа и Гэри [Керца]. “Лукас понятия не имеет, что делает”, – говорили они, или: – “И это зовется кинематографом?” Но я верил в режиссера»[796].

Тем не менее даже Гиннесс иногда закатывал глаза из-за, как он их называл, «неуклюжих» диалогов Лукаса, как и Энтони Дэниелс с Марком Хэмиллом, которые сдружились, хихикая над своими репликами. Когда Хэмилл, дразня Дэниелса, сказал, что его реплики хуже реплик Люка, Дэниелс парировал: он сам по крайней мере скрыт маской: «Никто из моих друзей не знает, что я тут снимаюсь, так что все в порядке»[797]. Кенни Бейкер, ростом метр и десять сантиметров был полностью скрыт под алюминиевой оболочкой R2-D2, и когда по сценарию маленький дроид должен был волочиться по полу или раскачиваться, то ему тоже приходилось «гадать, о чем же это кино. Никто из нас ничего не знал»[798]. Но все равно он старался угодить Лукасу и широко улыбался внутри R2-D2, чтобы передать эмоции дроида, несмотря на то что никто его не видел. «Нужно делать что-нибудь, чтобы ощутить происходящее», – объяснил как-то Бейкер, пожав плечами[799].

Даже злодеи у Лукаса были относительно покладистыми. Дэйв Проуз тяжелым шагом ходил по съемочной площадке в полном облачении Вейдера, изо всех сил стараясь не выйти из роли, но добродушно воспринял то, что коллеги окрестили его «Дартом Фермером», шутливо намекая на его сельский говор, характерный для Уэст-Кантри: им он произносил все свои зловещие реплики, которые позднее дублировал Джеймс Эрл Джонс. А Питер Кушинг, исполняющий роль гранд-моффа Таркина, был таким сердечным джентльменом, что Кэрри Фишер не могла ругаться на него из-за «зловония». «От него несло льном и лавандой», – говорила она[800].

13 апреля в Павильоне № 6 в «Элстри» Лукас наконец-то снял сцену в кантине, которую представлял себе еще с синопсиса «Журнал Уиллов», в том числе эпизод с тем, как кто-то теряет руку от удара светового меча. К сожалению, тогда сцена совсем не получилась – и возможно, никогда не получится. Перед съемками гример и создатель масок Стюарт Фриборн серьезно заболел и был госпитализирован, из-за чего множество инопланетян из кантины остались незаконченными. «У нас были только фоновые монстры, которые не должны быть на первом плане», – говорил Лукас. Хотя он снял дополнительный материал с некоторыми новыми монстрами почти год спустя, его всегда расстраивали дешевые пришельцы из кантины, большинство которых едва ли могли двигать руками. Даже Хэмилл, всегда готовый удивляться, расстроился. «Эта сцена была правда очень интересно описана, а потом я увидел, что все выглядят так, будто надели костюмы из “Щелкунчика”, – рассказывал Хэмилл. –

Знаете, парень-лягушка, девушка-мышь… [Э]то правда разочаровывало»[801].

Но больше всего Лукаса разочаровывало ощущение, что он теряет контроль над своим фильмом. Частично это происходило из-за размеров команды, необходимой для создания картины на 10 миллионов долларов. Это были не «Американские граффити», фильм за 700 тысяч, снятый за двадцать восемь дней на улицах Петалумы со съемочной группой из двадцати человек; для работы над «Звездными войнами» требовались девятьсот сотрудников. «Чем крупнее картина, тем меньше времени на детали, – говорил Керц. – В маленьком фильме все можно сделать самому»[802]. Лукас и тут хотел сделать все сам, но с такой большой командой не было шансов контролировать все. Вместо этого приходилось отдавать распоряжения через служебную иерархию, и этот процесс был мучителен. Когда Лукас принимал решение, то «сообщал его главе отдела, а тот сообщал помощнику главы отдела, тот еще какому-нибудь парню, и когда доходило до дела, от моего решения ничего не оставалось, – жаловался Лукас. – Я все время орал на людей, такого мне раньше никогда не приходилось делать»[803]. В конце концов, «я попытался все контролировать, делать все сам, но едва не убился, – говорил он. – Это было слишком сложно, я чувствовал себя несчастным и страдал из-за того, что все идет не так, как я задумал»[804].

Особенно это касалось монтажа фильма – любимой части процесса, которую сложнее всего было перепоручить другим. Как с «Американскими граффити», Лукас отправлял всю отснятую пленку на монтаж так быстро, как только мог, английскому монтажеру Джону Джимпсону. Хотя Джимпсон был опытен и смонтировал за карьеру более двадцати фильмов, Лукас нанял его скрепя сердце; «Фокс» отказала в должности выбранному Лукасом Ричарду Чю, который работал у Копполы и Милоша Формана, и посоветовала нанять монтажера прямо в Лондоне. Сначала Джимпсон казался подходящим выбором; одним из множества его фильмов был «Вечер трудного дня», и Лукас надеялся, что Джимпсон привнесет такой же рваный стиль «синема верите» в «Звездные войны». Этого не случилось. «Я был недоволен, – вспоминал Лукас. – Пытался заставить его монтировать по-моему, но монтажер не хотел»[805].

Джимпсон делал слишком длинные сцены и использовал чересчур много общих планов. Лукас хотел, чтобы «Звездные войны» выглядели как документальный фильм – странное описание для научно-фантастического кино, но вполне подходящее, ведь «Звездные войны» и не должны были походить на любой другой научно-фантастический фильм. Эстетика

«поддержанной вселенной» уже придавала картине реализм и близость зрителю, которые отсутствовали в большинстве других научно-фантастических картин, но Лукас хотел, как описал Джон Барри, «ощущения кинохроники». По привычке Лукас устанавливал несколько камер для каждого дубля, обходил съемочную площадку ночами, чтобы определить лучшие ракурсы, а затем снимал каждую сцену сразу на три или четыре камеры. Лукас не любил начинать каждую сцену с общего плана, на котором зрители могли рассмотреть очередные гигантские детализированные декорации Барри, он предпочитал ближний план и позволял актерам просто войти в кадр – «как будто съемки проходили на натуре», – объяснял Барри[806]. «Фильм должен уверить нас, что все это происходило на самом деле, – объяснил Лукас, – что мы правда отправились на съемки в другую галактику. Воображаемое ждет успех лишь в том случае, если что-то полностью вымышленное кажется настоящим… убедительным и совершенно фантастическим одновременно»[807].

Но Джимпсон не уловил ни одно из этих ощущений, и Лукас был вынужден отправить унылую пленку в Лос-Анджелес на проверку Алану Лэдду и руководителям «Фокс». А ILM все еще не завершила спецэффекты, хотя бюджет на них продолжал расти и расти. «Я был по уши в дерьме», – тяжело вздыхал Дикстра, который изо всех сил пытался защищать свое дело[808]. «Мы проектировали и строили кинокопировальные аппараты, камеры и миниатюры; конечно, этот процесс не привел к немедленному появлению пленки со спецэффектами, – объяснял Дикстра позднее. – Я понимаю, почему [Лукас] нервничал; он руководил парадом, а студия тревожилась»[809].

Неудивительно, что в начале мая Лэдд решил прилететь в Лондон и проверить, что именно там происходит. «Из Лондона я получал очень негативные отзывы о картине, – вспоминал Лэдд. – И ее стоимость резко росла, так что я решил посмотреть на все сам»[810]. Лэдд понаблюдал за съемками несколько дней, прошелся между декорациями, затем посовещался с Керцем и Лукасом в надежде, что они его подбодрят. Лукас признал, что работа Джимпсона ужасна. «Хотел бы я, чтобы ты никогда не увидел эту ерунду», – сказал он Лэдду[811]. «Это *не* то, чего я хочу, – убеждал его Лукас, – и *не* так фильм будет выглядеть». Лэдд вернулся в студию и сообщил совету, что все идет по плану. «Но на самом деле, – вспоминал он, – я был в *полной и абсолютной* панике»[812].

Он не был одинок. В мае Лукас, продержавшись почти восемь недель, все-таки сломался и заболел: у него появились надсадный кашель и такая болезненная ножная инфекция, что он даже не

хотел подниматься с кровати. Частично виноват был темп. «Мы пахали, как лошади, по двадцать четыре часа в сутки», – рассказывал продюсер Роберт Уоттс[813]. Как вспоминала Кэрри Фишер, «это было похоже на сражение… потому что не было ни времени, ни бюджета»[814]. Самое главное, сколько бы ни старался Лукас, ничто не выходило как надо. «Меня заботила каждая деталь», – говорил Лукас[815]. «Мне очень сложно при попадании в другую систему говорить “ладно”, когда другие люди делают все за меня. Если я когда-нибудь вернусь к подобным фильмам, мне придется научиться это делать»[816]. Когда пришло время снять сцену в уплотнителе мусора – еще один эпизод, который Лукас включил в сюжет почти с самого начала, – его видение пострадало из-за служебной иерархии. Ужасающий монстр с щупальцами, которого он себе представлял, был урезан всего лишь до «огромной лужи коричневого дерьма»[817].

Однако даже суматошный темп не мог восполнить бесчисленные дни, потерянные из-за бракованного реквизита, сбоящих роботов и навязанного профсоюзом графика. К июню Лукас на неделю отстал от расписания, а Дикстра и ILM не помогали, отправляя ему спецэффекты выстрелов, выполненные в технике фронтпроекции, которые были в расфокусе, плохо освещены и абсолютно бесполезны. «В ILM царил беспорядок, – вспоминала Марша Лукас. – Они потратили миллион долларов, а их кадры со спецэффектами были совершенно неприемлемы, они походили на вырезки из картона, и на них были видны линии каше»[818].

А еще был монтажер Джон Джимпсон, который по-прежнему собирал отснятый материал каждого дня в фильм, который смотреть было невозможно. «Думаю, он не понимал полностью фильм и то, что я пытался сделать», – говорил Лукас[819]. В середине июня Лукас наконец решил, что с него хватит, и уволил проблемного монтажера, сказав со вздохом, что это был «весьма разочаровывающий и неприятный опыт»[820]. Час фильма, который смонтировал Джимпсон, было необходимо полностью переделывать.

Дикстра и ILM представляли собой совсем другую проблему. Лукас не собирался увольнять Дикстру, но настало время по душам поговорить с ним и командой. Дикстра прилетел в Лондон 23 июня на встречу с Керцем и Лукасом в «Элстри»: говорил в основном Керц, потому как Лукас совсем разболелся и потерял голос. «Мы сели с Джоном и прошлись по спецэффектам», – вспоминал Керц. Поскольку спецэффекты в технике фронтпроекции невозможно было использовать, они решили, что

Лукас переснимет сцены на синем экране, а кадры со спецэффектами добавят позже. Но отказ от уже сделанных кадров означал, что нужно начинать заново, а время не стояло на месте, и на окончание работы оставалось около года. «У нас триста шестьдесят кадров, это по одному кадру в день, – сказал Керц Дикстре. – Успеем или нет?» Дикстра задумался над ответом, но ненадолго. «Если все пойдет по плану, – сказал он Керцу, – то да, успеем»[821].

В Голливуде на Лэдда примерно в той же манере давили коллеги из совета директоров «Фокс», которые постепенно теряли веру в Лукаса и его отстающий от графика дорогущий фильм. Волнения были разные, от серьезных до глупых – некоторые нервничали из-за того, стоит ли Чубакке носить штаны, – но Лэдд продолжал спасать проект своей репутацией, защищать фильм и делать все возможное, чтобы руководители не приставали к Лукасу в «Элстри». «Было много проблем, да, – устало говорил Лэдд. – На каждой встрече совета обязательно обсуждали “Звездные войны”… Это было весьма неприятно»[822]. Лэдд так хорошо держал руководство «Фокс» на расстоянии, что, когда кинокритик «Лос-Анджелес таймс» Чарльз Чэмплин вернулся из Лондона, где писал статью о Лукасе, его тут же призвал к себе совет «Фокс», чтобы услышать полный отчет о съемках.

К середине июля, когда Лукас отставал от графика уже на пятнадцать дней, Лэдд больше не мог сдерживать беспокойство совета уклончивыми обещаниями. Рухнули планы выпустить «Звездные войны» на Рождество 1976 года, и совет терял терпение. «Ты должен закончить на следующей неделе, – сказал Лэдд Лукасу, – потому что тогда будет еще одна встреча совета, и я не могу прийти и сказать, что ты все еще снимаешь»[823]. В попытке ускориться Лукас разделил съемки между несколькими операторскими группами и метался между павильонами, стараясь за всем уследить. Спилберг, у которого чесались руки дотянуться до «Звездных войн», даже предложил понаблюдать за работой одной из запасных групп. «Джордж меня не пустил, – рассказывал Спилберг, считавший, что отказ связан с их растущей личной и профессиональной конкуренцией. – Я восхищался и завидовал его стилю, его близости к зрителям. Но он не хотел моего присутствия даже где-нибудь рядом со “Звездными войнами”»[824].

В пятницу 16 июля 1976 года Лукас закончил съемки. Он отстал от графика на двадцать дней, но почти уложился в бюджет благодаря падению британского фунта – его перерасход уменьшился почти на шестьсот тысяч долларов. «Фокс» все еще жаловалась, но в целом Лукас был счастлив, что выжил в Тунисе

и на «Элстри». «Что бы там ни говорили, мы сняли “Звездные войны” очень недорого, – сказал Лукас позднее, – правда получился низкобюджетный фильм»[825].

Лукас не то чтобы был им доволен. Утром в субботу он вернулся в Штаты, ненадолго остановился в Нью-Йорке, чтобы встретиться с Де Пальмой, а затем в Алабаме, чтобы навестить Спилберга, который заканчивал работу над «Близкими контактами третьей степени». Внимательно просмотрев брошюру с черно-белыми фото со съемок «Звездных войн», Спилберг пришел в восторг. «Но Джордж был совершенно подавлен, – вспоминал Спилберг. – Ему не нравилось освещение; не нравилась операторская работа. Он был очень расстроен»[826].

Навестив Спилберга, Лукас отправился в Лос-Анджелес, чтобы проверить работу Диктры и ILM. Они расстроили его еще больше.

Несмотря на разговор по душам в июне, ILM по-прежнему ужасающе отставала от графика. «Они потратили год и миллион долларов на один кадр», – вспоминал Лукас. Хотя этот кадр – со спасательной капсулой, отделяющейся от корабля Леи и летящей к Татуину, – получился отличным, Диктра и его команда, казалось, не собирались ускоряться. «Эти ребята не вполне понимали суровую природу создания фильма, – говорил Лукас позднее. – Нельзя запоздать на день; так работать нельзя. Все складывается в гигантскую мозаику. И все кусочки должны совпадать». Насколько видел Лукас, существовала опасность, что кусочки вообще будут потеряны. «Я подумал: “Вот и все. Я заварил кашу, которую не смогу расхлебать”»[827].

Он покинул Лос-Анджелес и отправился в Северную Калифорнию в состоянии почти что полного отчаяния. Вскоре после приземления в Сан-Франциско он почувствовал острую боль в груди. Опасаясь сердечного приступа, Марша отвезла Лукаса в больницу, где у него диагностировали гипертонию и истощение и наказали сократить количество стресса в жизни. «Именно тогда я на самом деле понял, что собираюсь изменить свою жизнь и не буду больше снимать, – рассказывал Лукас. – Я больше не хотел режиссировать. Я решил, что лучше буду контролировать свою жизнь»[828].

Но Лукас не отказался бы от контроля над своим фильмом, даже если бы тот его прикончил. «Если я оставлю что-то хотя бы на день, – тревожился он, – то все пойдет под откос. Причина полностью в том, что я сам так организовал процесс и ничего не могу с этим поделать. Я не подумал заранее о возможности уйти из проекта. Если плотина начнет протекать, я обязан заткнуть ее

моим пальцем»[829].

Как раз настало время заткнуть платину пальцем. Первым пунктом в повестке дня было наведение порядка в ILM, а это означало перемены в управлении мастерской. Дикстра в своем непринужденном товарищеском стиле руководил мастерской, как общагой, – там царил «квазихипповской менталитет», как называл это Керц. Сотрудники были абсолютно преданы Дикстре, но для Лукаса это как раз создавало проблемы: он хотел, чтобы они были преданы *ему*, а не Дикстре. Все-таки это его фильм, его видение, и именно его деньги они прожигают. Так что лучшим способом контролировать производство было в буквальном смысле *контролировать* производство. Лукас объявил, что будет лично наблюдать за работами в ILM по понедельникам и вторникам, а также нанял Джорджа Мэтера, опытного руководителя, который должен был присматривать за всем в оставшиеся дни недели. Для сотрудников ILM это было как появление директора в буйном классе. «Первоначально перемены они встретили с определенным недовольством», – сказал Керц. Дикстра считал их «ненужными препятствиями в работе», но пытался оставаться прагматичным[830]. «Джордж привел людей, которые должны были нас подгонять, – сказал Дикстра позднее. – Считают ли они, что им это удалось, я не знаю. Они хотели разогнаться с нуля до ста за 1,2 секунды, а это невозможно»[831].

Даже под надзором Лукаса и Мэтера были значительные перерасходы – например, взрывы обошлись в шестьдесят пять тысяч долларов вместо запланированных тридцати пяти, – но постепенно ILM вошла в более продуктивный ритм. «Мы наконец увеличили состав до шестнадцати человек в отделе кинокопирования, работали в две смены, по одиннадцать часов в день шесть дней в неделю», – вспоминал один из художников ILM[832]. Однако все еще были причины в насмешку называть ILM «домом отдыха»: персонал работал по нерегулярному графику, в основном ночью, когда в здании без кондиционеров условия становились терпимыми. В течение дня Дикстра часто спасался от жары, отмокая в огромной канистре, наполненной ледяной водой, вместе со столькими сотрудниками ILM, сколько туда могли поместиться, или скатывался по водяной горке, сделанной из аварийного трапа самолета, который они утащили из аэропорта с другой стороны улицы. «Репутация наша не была звездной, – признал Дикстра, – потому что мы сломали очень много ограничений»[833]. Ломали они не только это: однажды Лукас и Керц заехали на парковку у ILM и увидели, как Дикстра, играясь с управлением автопогрузчика, сбросил на тротуар холодильник. Лукас вышел из автомобиля, обошел обломки и вошел на склад.

Он так и не сказал об этом ни слова.

Первой настоящей задачей ILM стал монтаж кадров, необходимых для эпизода с нападением на Звезду Смерти, особенно потому, что «Фокс», напоминая о потенциальной стоимости спецэффектов, просила Лукаса полностью убрать его из фильма. Лукас в мельчайших подробностях описал сцену на пятидесяти страницах сценария, но все еще переживал, что она не получится такой, как он себе представлял. «Я пытался добиться, чтобы все выглядело естественно, чтобы возникало смутное чувство “я уже видел это раньше”, – объяснял он. – Увидев сражение крестокрылов и СИД-истребителей, вы должны сказать: “Я уже видел это, прямо как Вторая мировая война… Подождите, я никогда раньше не видел таких самолетов”. Я хотел, чтобы весь фильм вызывал такое ощущение. Это очень сложно, потому что одновременно он должен выглядеть очень знакомо – и совсем незнакомо»[834]. В качестве руководства сотрудники ILM обратились к пленке с воздушным боем, чтобы лучше прочувствовать, чего Лукас ожидает от маневров кораблей. «Это очень помогло, – сказал художник ILM Кен Ралстон. – Описать абстрактный мир сражений невозможно… [Э]та [запись] была великолепна»[835].

Эта запись также невероятно пригодилась и монтажеру, которого Лукас нанял вместо Джимпсона, – Марше Лукас. Джордж не хотел, чтобы Марша монтировала «Звездные войны», да и сама Марша тоже. Она по-прежнему пыталась добиться, чтобы ее не рассматривали только как монтажера фильмов мужа, но, кроме этого, она считала, что «Звездные войны» – не по таланту Джорджа. Она хотела, чтобы он снимал более серьезные и авторские фильмы, как те, что делал Коппола, например, или те, которые она монтировала для Мартина Скорсезе и Майкла Ритчи. Лукас хотел, чтобы Марша отдохнула после работы над «Таксистом», надеясь, что они наконец смогут зачать ребенка. Но беременность так и не наступила, а Лукас никак не мог найти замену Джимпсону и нуждался в монтажере, который бы знал и понимал его ритм, как режиссера, и поэтому наконец попросил у нее помощи.

В ожидании готовых кадров от ILM Марша вклеила записи с пикирующими аэропланами «Томагавк» и уходящими в штопор «мессершмиттами» между сценами с переговорами пилотов крестокрылов в своих кабинках и Леей, следящей за битвой с базы на Явине. Когда Марше присылали спецэффекты, она сразу заменяла черно-белые кадры новыми. Чаще всего ей приходилось использовать всю пленку от ILM до последнего сантиметра, а там обычно содержалось лишь несколько секунд экранного времени.

Лукас наверняка хотел постоять над душой у Марши, как и во время работы над «Американскими граффити», но ему попросту не хватало времени: он был вынужден передать ей тяжелую работу – и контроль; в итоге Лукас признал, что ее работа впечатлила его. «Если не ошибаюсь, у нее ушло восемь недель на монтаж этой битвы, – сказал он позднее. – Это было невероятно сложно, у нас было двенадцать тысяч метров пленки с переговорами пилотов обо всем. Ей пришлось отобрать нужное из всего этого и еще добавить сражение»[836].

Позднее Лукас сравнивал монтаж «Звездных войн» с шулерством, отмечая, что вообще-то в этих кадрах не так уж много кораблей, и указывая на отсутствие преемственности действия. Но пленка со спецэффектами была так аккуратно и безупречно смонтирована с натурными съемками, что на детали никто не обращал внимания; именно из-за быстрого мелькания кадров со спецэффектами эта сцена выглядит такой динамичной. Корабли Лукаса не стали, как в «Космической одиссее 2001 года», медленно вращаться и тяжело парить под вальс Штрауса; они стремительно кувыркались и кружили под грохот фанфар Джона Уильямса. Указание Лукаса своим актерам – «быстрее, оживленнее» – можно было применить и к монтажу: в нем не должно было быть задержек и промедлений; Марше пришлось быстро сменять кадры из необходимости, но в итоге весь эпизод со Звездой Смерти проносится на головокружительной скорости. Наметанный глаз Марши помог все сделать понятным; в нескольких местах она, как монтажер, приняла важные решения, которые помогли внести ясность в сюжет и еще больше ускорить темп: уменьшила количество кадров с пилотами крестокрылов, чтобы сосредоточить зрительское внимание на Люке, сократила сцену с полетом по траншее, Люк сделал только одну попытку смертельного выстрела вместо двух, прописанных в сценарии Лукасом.

Марша занималась только нападением на Звезду Смерти, и Лукас пригласил Ричарда Чю, которого выбрал изначально, пока «Фокс» не навязала ему Джимпсона: он должен был разобрать проблемный черновой монтаж Джимпсона и начать заново. А после окончания работ над первым часом фильма Чю нужно было перейти к космической битве после побега со Звезды Смерти. Чю сел за видеомонтажный пульт в Паркхаузе в августе; Лукас хотел, чтобы черновой вариант был готов ко Дню благодарения; при этом предстояло просмотреть больше ста тысяч метров отснятой пленки, и для такой задачи требовалась хотя бы еще одна пара умелых глаз и рук. По предложению Брайана Де Пальмы Лукас нанял третьего монтажера, Пола Хирша, который работал с Де

Пальмой над «Призраком рая» и «Кэрри». Но даже опыт монтажа таких странных фильмов не подготовил его к гигантской работе, которая требовалась для «Звездных войн». «Я никогда не работал над чем-то настолько сложным», – сказал Хирш Лукасу. «Ничего страшного, – будничным тоном ответил Лукас. – Никто не работал»[837].

Почти всю осень 1976 года Лукас провел в перелетах между Паркхаузом в Сан-Ансельмо и ILM в Лос-Анджелесе, изо всех сил стараясь удержать палец в протекающей плотине. Они с Дикстрой все больше и больше сталкивались лбами, несмотря на то, что Мэтер и Керц пытались сгладить противоречия. Лукас устал выслушивать объяснения Дикстры о том, почему какие-то кадры не получаются, а Дикстра со своей стороны считал, что просто пытается умерить ожидания Лукаса. «Режиссеры и режиссеры спецэффектов часто не сходятся во мнениях, – говорил Дикстра, – потому что [режиссер] напридумывает себе что-то, но *я-то* знаю, что именно можно получить… Сложно объяснить, что задумка нереализуема из-за технологических ограничений, и это становится камнем преткновения»[838]. Но Лукаса не интересовали оправдания. «Меня интересуют спецэффекты, – прямо сказал он. – Не важно, как именно мы их получим; я просто хочу, чтобы освещение и композиция были хорошие и чтобы все закончили вовремя»[839]. Даже мягкий Керц начал разделять раздражение Лукаса. «У Джона [Дикстры] есть склонность заговаривать людей до смерти, – говорил Керц. – Мы с Джорджем оба расстраивались из-за этого. Джон собрал множество талантливых ребят, но никогда не управлял ими правильно. Это была организованная анархия»[840]. Но она все же работала. 11 октября 1976 года Лукас одобрил первый кадр ILM со спецэффектами, подписав его “GL” мелким наклонным почерком. «Они потратили год и миллион долларов и выдали один этот кадр – орудие, которое стреляло “бум-бум-бум”, – вспоминал Лукас. – Я сказал: “Ладно, мы хотя бы на верном пути”»[841].

Как и надеялся Лукас, черновой вариант фильма был готов к началу ноября. Именно черновой и небрежный: основная часть спецэффектов отсутствовала, звуковые эффекты не были закончены, голоса не дублированы – Вейдер все еще произносил реплики говором британского фермера. Не было музыки, но Лукас мог начать показы: он ждал отзывов на фильм, особенно сейчас, когда тот наконец начинал походить на картинку в его голове. «Мне так приятно было показывать его людям, пусть и не доведенный до ума», – сказал Лукас[842].

Первыми зрителями Лукаса стали монтажеры. Вместе с тремя монтажерами он посмотрел фильм в кинозале в Паркхаузе, затем

они пересматривали его снова и снова, проговаривая каждую сцену и разыскивая места, которые можно вырезать или улучшить. Несмотря на протесты Марши, Лукас выкинул начальную сцену на Татуине, в которой Люк обсуждает восстание с несколькими другими юными друзьями. Лукас посчитал, что она слишком похожа на сцену из «Американских граффити», и структурно ему не нравилась идея вводить Люка в сюжет так рано, – так что сцена была отброшена. Однако в других проблемных сценах – например, разговоре между Харрисоном Фордом в роли Хана Соло и актером Декланом Малхолландом в роли Джаббы Хатта – требовалось несколько больше работы.

Лукас надеялся вставить кукольного Джаббу поверх Малхолланда, но на это требовалось время, которого не было, и больше денег, которые «Фокс» не желала давать. Сцену решили вырезать, но тогда Лукасу был нужен какой-то новый диалог, чтобы объяснить затруднительное положение Соло. Так что решением было снять дополнительные сцены в кантине с Гридо и, как надеялся Лукас, добавить несколько эпизодов с новыми пришельцами – его не устраивал отснятый в «Элстри» материал с второстепенными монстрами. Однако для дополнительных съемок все равно нужно было вернуться к «Фокс» за деньгами, и так как перерасходы фильма уже приближались к двум миллионам, Лэдд смог выбить из студии только жалкие двадцать тысяч.

Этого должно было хватить. Фриборн все еще не мог работать, так что Лукас нанял двадцатипятилетнего художника по гриму Рика Бейкера и дал ему шесть недель, чтобы он сделал столько пришельцев, сколько успеет. В январе Лукас провел два дня в студии на Ла-Брея-авеню в Голливуде за съемками нового материала, и Бейкер правда смог предоставить ему впечатляющую подборку монстров, в том числе знаменитый свинговый оркестр из кантины. Лукаса все равно расстроил конечный результат. «Мне правда хотелось, чтобы там были ужасные, безумные, действительно умопомрачительные монстры, – говорил он «Роллинг Стоун» позднее. – Наверное, некоторые у нас все же получились, но все вышло не так хорошо, как я надеялся»[843]. Зрителям она понравилась, но Лукас оставался недоволен сценой почти двадцать лет, пока компьютерные технологии не позволили ему сделать монстров, которых он считал более правильными.

Незадолго до Рождества Марша улетела в Лос-Анджелес для работы над фильмом «Нью-Йорк, Нью-Йорк» после нетерпеливого звонка Мартина Скорсезе, монтажер которого умер до окончания работы над кинолентой. Этот фильм раздражал Лукаса, который

по-прежнему не одобрял Скорсезе, его наркотики и бесконечных подружек. «Для Джорджа вся проблема была в том, что Марша уезжала в это логово разврата, – говорил Уиллард Хайк. – Джордж был семьянином и домоседом. Он не верил рассказам Марши. Джордж негодовал, потому что Марша убегала к этим людям. Ей нравилось бывать с Марти». И правда, Марша не могла отказать Скорсезе, который снимал именно те фильмы, которые она хотела бы видеть у своего мужа. Пол Хирш, слышавший перепалки между Лукасами со своего монтажного пульта, думал, что понимал причину. «Марша уважала Марти больше всех других режиссеров и не очень верила в “Звездные войны”, – сказал Хирш. – Они были не в ее вкусе»[844]. Марша улетела в Лос-Анджелес и к серьезным, авторским кинофильмам Скорсезе, передав свои обязанности Хиршу. Лукас помахал на прощание, поджав губы.

Он успевал не только стоять над душой у Хирша, но и работать с Беном Берттом над звучанием фильма – как всегда, одна из главных забот Лукаса. Уильямс еще не закончил работу над музыкой, и Лукас положил временную звуковую дорожку из классики, вставив отрывки из сюиты Холста «Планеты» и симфонии Дворжака «Новый Свет». А Бертт, устроившийся в кабинете в Паркхаузе, весь последний год упорно работал над тем, чтобы найти звуки… ну, по сути, для всего, поскольку Лукас настаивал, что каждый звук в фильме должен быть создан. «Когда захлопывается дверь, мы не можем использовать звук захлопывающейся двери с Земли», – сказал Лукас[845]. Бертт нашел подходящие звуки для лазерных бластеров, синтезаторов пищи и жужжащих моторов роботов, но они с Лукасом все еще должны были разобраться с тремя ключевыми голосами: R2-D2, C-3PO и Дарта Вейдера.

Для Бертта самым сложным, наверное, был Арту. «Мы должны были определить его менталитет и личность, – сказал Бертт. – Мы решили, что он умен, но эмоционально находится на уровне пятилетнего ребенка. Испуганный, но храбрый»[846]. Так что теперь дело было за тем, чтобы подобрать «органичное звучание», которого хотел для него Лукас, и Бертт записал, как они сюсюкаются, пипикают и свистят на пленку, а затем пропустил ее через синтезатор, меняя высоту звука и скорость до тех пор, пока не нашел нужный голос для любой ситуации. «Я понял, что все получилось, – сказал Бертт, – потому что монтажеры начали склеивать кадры с реакциями Арту»[847].

Что касалось Трипио, то Лукас представлял себе голос ловкого торговца подержанных автомобилей с примесью Бронкса в говоре. Во время съемок Энтони Дэниелс исполнял свои

реплики в манере суетливого английского дворецкого, которая, как он считал, лучше подходила персонажу. Лукас волновался, что голос Дэниелса «слишком британский… Я не хотел такого, хотя всем остальным он нравился». Но, прослушав несколько актеров озвучки – в том числе Стэна Фреберга, – Лукас был вынужден уступить: голос Дэниелса «был самым характерным»[848]. Он оставался.

Но не голос Дарта Вейдера. Бертт создал фирменное дыхание Вейдера, записав, как он сам дышит в трубку акваланга, но совсем не представлял, как должен звучать обычный голос персонажа. Лукас хотел, чтобы у Вейдера был властный голос, и изначально раздумывал пригласить Орсона Уэллса, но затем решил, что тот слишком узнаваем. Так что он сделал предложение актеру Джеймсу Эрлу Джонсу, номинанту на «Оскар» 1970 года за роль в фильме «Большая белая надежда» – у него был природный устрашающий бас. «Он выбрал голос, который родился в Миссури, вырос в Мичигане и когда-то заикался», – сказал Джонс[849]. Он также идеально подходил по тональности, хотя Джонс попросил не указывать свое имя в титрах и настаивал, что был «просто спецэффектами»[850].

В начале января 1977 года Лукас устроил еще один показ чернового варианта фильма, на этот раз композитору Джону Уильямсу. За два дня Уильямс посмотрел фильм несколько раз, составляя тщательные заметки и разыскивая в фильме места, куда можно вставить музыку. «Я вернулся в мою комнатушку и начал работать над темами, – сказал Уильямс. – За написанием музыки я провел январь и февраль»[851].

Позднее в том же месяце Лукас пригласил Лэдда и еще нескольких руководителей «Фокс», чтобы они наконец могли сами увидеть фильм, на который Лэдд поставил свою репутацию. Гарет Уиган, один из немногих руководителей «Фокс», который постоянно поддерживал Лэдда и Лукаса в течение последнего года, был так тронут, что плакал от счастья в кресле рядом с Лукасом, который только нервно ерзал. «Я не мог поверить в это, – говорил Лукас. – “Это *правда* странно”, – думал я»[852]. Несмотря на то, что фильм не был еще доделан, Уиган понимал, что увидел нечто выдающееся. Вернувшись тем вечером домой, он сказал жене: «Только что был самый необычный день моей жизни»[853].

Но даже эмоциональная реакция Уигана не подготовила Лукаса к, возможно, самым строгим его зрителям. В феврале Джордж и Марша пригласили в Паркхауз тесную группу друзей – Спилберга, Де Пальму, Хайков, Джона Милиуса, Хэла Барвуда и Мэттью Роббинса – на просмотр самого нового варианта. «Я

показываю им все мои пленки, а они дарят мне драгоценные мнения, на которые я всегда могу положиться, – объяснил Лукас позднее. – Когда плохо знаком с людьми, они либо осыпают тебя нечестными комплиментами, либо рассказывают, как бы они сами сняли фильм. А это не то, что нужно»[854]. Однако в этой компании с честностью проблем не было. «И реакция, – искренне сказал Спилберг, – оказалась не самой радужной»[855].

Когда зажегся свет, Марша, которая не видела фильм с первого монтажа, расплакалась, уверенная, что это катастрофа. Хайк пробормотал, что вступительная сцена показалась ему «неровной, она тянется бесконечно»[856]. Барвуд попытался поддержать Лукаса, убеждая, что все еще можно исправить, если доснять некоторые сцены. Однако Де Пальма чуть не взорвался от критицизма и обругивал все, от прически Леи до неэффектного появления Вейдера во вступительной сцене. «И что это за хрень с Силой? – бушевал Де Пальма. – Где кровь, когда они стреляют в людей?» Де Пальма продолжил бранить Лукаса за ужином в китайском ресторане, «как бешеная собака», – вспоминала Глория Кац[857]. «Брайан все же переборщил в плане честности», – согласился Спилберг[858]. Лукас отказался поддаваться. «Кто бы говорил, – ядовито парировал Лукас. – Твои фильмы не принесли ни цента»[859]. К удивлению большинства присутствующих, Де Пальма согласился помочь Лукасу переписать и переснять затянутую вступительную сцену.

И все же один человек в зале был восхищен. «Я полюбил этот фильм, полюбил историю и персонажей, – сказал Спилберг. – Кажется, мне единственному фильм понравился, и я рассказал Джорджу насколько»[860]. Тем вечером Лэдд позвонил Спилбергу, под шумок желая узнать, что тот думает об увиденном. Спилберг сказал, что считает фильм хитом: в итоге он может принести около 50 или 60 миллионов долларов. «Ух ты, как же я ошибся!» – смеялся Спилберг[861].

5 марта 1977 года Лукас устроился в аппаратной в «Энвил Студиос» в маленькой английской деревне Денхам. Он устал; всего четыре дня назад в «Голдвин Студиос» в Лос-Анджелесе он провел целый день, записывая реплики Джеймса Эрла Джонса для Дарта Вейдера, а теперь приехал в «Энвил», чтобы понаблюдать за недельной сессией записи музыки Джона Уильямса. На другой стороне звуконепроницаемого стекла Уильямс впервые в своей карьере дирижировал Лондонским симфоническим оркестром. Вступительные титры фильма побежали на экране с диагональю в десять с половиной метров над их головами, и оркестр взорвался героическими фанфарами Уильямса: Лукас был заметно тронут.

«В первый раз услышать, как Джонни исполняет музыку, это такой трепет, что я не могу описать», – Лукас понимал, что музыка Уильямса – нечто особенное; темы, написанные для каждого ключевого персонажа, сразу становились узнаваемыми[862]. «Очень много эмоций передается через музыку, не меньше, чем через изображение», – говорил Лукас[863].

Неудивительно, что Лукас решил стать продюсером всех звукозаписывающих сессий Уильямса. Весной начался постпродакшен: Лукас все еще пытался контролировать как можно больше деталей самостоятельно и даже сыграл одного из голографических монстров, которые сражаются на шахматной доске «Сокола». Однако он стал реже заглядывать в ILM, поручив Керцу отправлять подробные отчеты в «Фокс» хотя работа над спецэффектами затронула и апрель; Лукас признал, что «был доволен большинством спецэффектов ближе к концу. Организация значительно улучшилась»[864]. Его все еще раздражали бухгалтеры «Фокс», экономящие каждый цент. «Проблема в том, что у нас не было денег, а ключ к хорошим спецэффектам – это время и деньги, – говорил он в гневе. – Мне приходилось безумно экономить… Фильм всего лишь на четверть похож на то, что я хотел»[865]. Эта экономия не давала Лукасу покоя годами: частично поэтому он продолжал улучшать фильм все следующие четыре десятилетия, пытаясь довести спецэффекты до картинки, которую держал в голове.

В конце марта еще одна группа управленцев из «Фокс» – на этот раз команда по продажам, которой было поручено забронировать кинотеатры для показа фильма, – вошла в кинозал Паркхауза, чтобы посмотреть самый новый вариант «Звездных войн». Лэдд сидел рядом с телефоном у себя в кабинете в Голливуде, ожидая скверных новостей. Ему так и не позвонили. Наоборот, продажники были в восторге. «Экстраординарно», – резюмировал один, а другой кричал в трубку Лэдду: «Не могу поверить тому, что увидел!»[866] Но даже энтузиазм команды по продажам не смог пересилить скептицизм руководства «Фокс»: они сомневались, что «Звездные войны» выдержат конкуренцию на агрессивном летнем кинорынке; особенно они переживали из-за триллера Уильяма Фридкина «Колдун». Так что в надежде сократить свои потери «Фокс» решила перенести дату премьеры с лета на весну, на 25 мая, среду перед Днем поминовения, когда у фильма мог быть шанс окупить хотя бы некоторые затраты перед тем, как его сметет ураган летних хитов. Позднее Лукас утверждал, что именно он уговорил студию на майский релиз, настаивая на том, что кино посмотрят дети и будут обсуждать его в школе. В любом случае на показ согласились меньше сорока

кинотеатров.

Лукас провел месяцы и недели перед премьерой, пытаясь умерить свои ожидания. «Создание фильма – ужасающе болезненный процесс», – сказал он «Нью-Йорк таймс»; он поклялся, что после «Звездных войн» больше не будет заниматься крупнобюджетными фильмами и никогда к ним не вернется, вне зависимости от того, успешен будет фильм или нет. «Я все же в большей степени кинематографист, а не кинорежиссер, – настаивал он, проводя важное, как он считал, различие между художником и *автором*. – Так что я правда хочу уйти и заняться экспериментальными фильмами, которые скорее всего никто не увидит»[867]. Французскому журналу «Экран» он повторил, что занялся «Звездными войнами», просто потому что «хотел понять, смогу ли это сделать… Но теперь все закончено, и нет нужды повторять заново. Я хочу вернуться к экспериментальному кино»[868]. Это пустое обещание он неоднократно повторял на протяжении карьеры и клялся, что его главное желание – покинуть мейнстрим и вернуться к эклектичным авторским фильмам, которые он снимал студентом.

Пока Лукас приуменьшал значение фильма, тот постепенно накапливал скрытые импульсы. Марша однажды отметила, что Джордж знает своих зрителей, но их знал и человек, которого Лукас и Керц назначили вице-президентом «Стар Уорз Корпорейшен» по рекламе, публичному освещению, промоакциям и мерчендайзингу, – Чарльз Липпинкотт. Подкованный Липпинкотт понимал, что поклонники научной фантастики и комиксов, даже в их относительно дезорганизованном состоянии в середине семидесятых – естественная аудитория «Звездных войн». «Почему бы не запустить кампанию, отталкиваясь от этого? – спросил Липпинкотт. – Выпустить новеллизацию и комиксы пораньше»[869]. Так что за два года до премьеры, в ноябре 1975 года, Липпинкотт связался с издательством «Баллантайн Букс» и предложил напечатать новеллизацию сценария Лукаса, написанную Аланом Дином Фостером, многообещающим писателем-фантастом, который хорошо справлялся с адаптациями теле- и кинофильмов. Джуди-Линн дель Рей, редактор «Баллантайн» по научной фантастике, сразу же распознала потенциал «Звездных войн». «Я сказала… мы можем заработать миллионы, но все продолжали ворчать: “Ага, конечно, иди отсюда”»[870]. Роман выпустили в ноябре 1976 года, как раз перед первым импровизированным трейлером фильма, а к февралю 1977-го тираж в сто двадцать пять тысяч закончился – при этом до фильма оставалось еще три месяца.

Также Липпинкотт усердно работал над подписанием

договора с «Марвел Комикс» на адаптацию в шести выпусках комиксов. После отказа не заинтересовавшегося Стэна Ли Липпинкотт в начале 1976 года связался с автором комиксов Роем Томасом через Эда Саммера, совладельца магазина комиксов «Суперснайп». Подключив Томаса и художника Говарда Чайкина, Липпинкотт вернулся ко все еще скептически настроенному Ли, чтобы поговорить о сделке. Ли настоял, что «Марвел» не заплатит «Лукасфильм» и цента, пока не будет продано как минимум сто тысяч экземпляров: на эти условия Липпинкотт согласился, но с оговоркой, что хотя бы два выпуска выйдут в продажу до 25 мая, на которое была назначена премьера фильма. «Я подписал договор и отчитался перед 20 [«век Фокс»], и они решили, что я глупец, – вспоминал Липпинкотт. – Их беспокоил не вопрос денег. Они просто думали, что я зря трачу время на комиксы»[871]. Однако тираж комиксов, как и книги, был быстро распродан.

Липпинкотт полагался на поклонников для распространения новостей о фильме и устроил одну из первых секций, посвященных фильмам, на «Комик-Кон» в Сан-Диего в июле 1976-го, где он, Томас и Чайкин отвечали на вопросы и продавали нарисованные Чайкиным постеры. Через несколько недель на «Уорлдкон» в Канзас-Сити Липпинкотт вызвал еще большую шумиху, расположив на стенде полноразмерные реплики Дарта Вейдера, Трипио и Арту в натуральную величину, а также распечатанные кадры, рисунки Маккуорри, реквизитные бластеры и световые мечи. С помощью Гэри Керца и всегда готового помочь Марка Хэмилла Липпинкотт устроил часовую презентацию со слайдами, которую воодушевленно обсуждал весь фестиваль.

В следующие месяцы в правильно подобранное время вышло несколько статей о «Звездных войнах» в журналах о научной фантастике и о кино – «Американ Филм», «Сайт энд Саунд», «Фантасин» – трейлер, который показывал достаточно невероятных спецэффектов фильма (хотя Лукас неприятно удивился, что зрители засмеялись над упавшим Арту после выстрела Джаббы), и прекрасные афиши, на которых гигантскими буквами горела надпись: «В вашей галактике этим летом». Вышло несколько статей и в мейнстримной прессе, но большинство из них с грубыми ошибками. Штурмовиков называли роботами. Вейдера Черным Рыцарем. Чубакка стал человеком-обезьяной. Однако это никак не повлияло на растущее число поклонников, которые понимали, что этот фильм с разбитыми звездолетами и текущими маслом роботами не похож ни на что другое. К весне 1977 года энтузиазм по поводу «Звездных войн» напоминал медленно закипающий чайник – и крышка вот-вот должна была

сорваться от пара.

Предпремьерный показ «Звездных войн» состоялся 1 мая, в субботу, в кинотеатре «Нортпойнт» в Сан-Франциско, там же, где случился успешный дебют «Американских граффити» четыре года назад. Лукас сидел рядом с Маршей, которая взяла перерыв от монтажа «Нью-Йорк, Нью-Йорк», и готовился к худшему; он предупредил монтажера Пола Хирша, что им скорее всего придется переделывать всю ленту. Марша подсказала ему хороший критерий успешности фильма. «Если зрители не захлопают, когда Хан Соло на “Тысячелетнем соколе” появится в последний момент, чтобы помочь Люку, которого преследует Дарт Вейдер, – сказала она ему, – считай, фильм провалился навсегда»[872]. Когда погас свет, Лукас переглянулся с Аланом Лэддом, чья репутация зависела от фильма не меньше, чем его собственная. Фильм *должен* был стать успешным.

А когда было не так?

Гигантский Звездный разрушитель прогромыхал над головами зрителей, и они тут же завопили с восторгом, и гремели все громче и громче. Маккуорри вспоминал «множество выкриков и аплодисментов»[873]. И конечно же, кинотеатр взорвался от восторга, когда «Сокол» пришел на помощь в финальных кадрах. После фильма загрохотали аплодисменты. «Они продолжались и продолжались, зрители даже не думали останавливаться, – говорил Лэдд, – и я просто вообще *никогда* не видел такой реакции на другие фильмы. Когда аплодисменты наконец затихли, мне пришлось выйти на улицу из-за слез». У входа кинотеатра отец Лукаса с гордостью жал руки всем и каждому. «Спасибо! – говорил он, улыбаясь. – Спасибо огромное, что выручили Джорджа!»[874] Хирш разыскал Лукаса после сеанса, пытаясь вызнать его реакцию.

«Что ж, – задумчиво сказал Лукас монтажеру, – я так понимаю, нам ничего менять не нужно»[875].

Все же Лукас пытался отбросить *чрезмерную* уверенность. На следующем предпоказе несколько дней спустя в кинотеатре «Метро», где присутствовало руководство «Фокс», реакция была не такой оживленной. Гарет Уиган, который открыто плакал на частном показе несколькими месяцами ранее, вспоминал, что трое руководителей восторгались фильмом, троим он понравился, двое заснули, а остальные «совершенно его не поняли и были очень расстроены, действительно очень озабочены тем, как вернуть назад деньги»[876]. Лэдд сидел, закрыв лицо ладонями, и повторял: «Вас не было в “Нортпойнт”!»[877]

«Фокс» выбрала тридцать семь кинотеатров для премьеры

«Звездных войн», и большинство из них были оборудованы только монофоническими звуковыми системами, а не стерео. Разница была важной, Лукас не хотел, чтобы «Звездные войны» звучали вполовину; он хотел, чтобы зрители полностью погрузились в фильм, а для этого нужна кристально чистая звуковая дорожка, в стерео и без фонового шума; а это означало формат Dolby. Звук фильма обычно искажался в зале кинотеатра; в Dolby фильм звучал бы так, как Лукас его смонтировал.

В 1977 году, к несчастью, лишь в немногих кинотеатрах было оборудование для звуковой дорожки в Dolby; а там, где оно было, часто случались проблемы с разрывом колонок. Лукас настаивал на показе фильма в формате стерео и хотел, чтобы тот хорошо звучал – как минимум в тех кинотеатрах, где было оборудование для Dolby, – так что сам возглавил звукомонтаж в апреле. Теперь в мае он лично монтировал и дорожку в моно, работая ночами в «Голдвин Студиос» в Голливуде – в той же студии, где днем работала Марша, завершая монтаж «Нью-Йорка, Нью-Йорка».

В среду 25 мая после полудня сонный Лукас выбрался из студии после очередной ночи за работой. Когда он собрался уходить, как раз пришла Марша. Они решили пообедать и отправились в «Гамбургер Гамлет» на бульваре Голливуд, как раз напротив китайского кинотеатра «Грауман». От своего столика в глубине ресторана они могли смотреть через витринное стекло на улицу, где собиралось все больше и больше людей. «Как будто массовку снимали, – вспоминал Лукас, – они перекрыли одну из дорожных полос. Приехала полиция… Очередь была на восемь-девять человек в ширину и два раза обвивала квартал»[878]. Они с Маршей закончили обедать и вышли на улицу узнать, из-за чего весь сыр-бор. «Я подумал, это премьера какого-то фильма», – сказал Лукас позднее[879].

Какого-то фильма. С двух сторон над входом в кинотеатр, над громкой многолюдной толпой огромными буквами было выведено:

ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ

8. Ответный удар. 1977–1979

На студии «Голдвин», где Лукас и еще несколько звукорежиссеров все еще работали над звуковой дорожкой «Звездных войн» в моно, зазвонил телефон. Это звонил Лэдд с хорошими новостями: билеты на «Звездные войны» были выкуплены во всех тридцати двух кинотеатрах, которые их показывали, а очереди выстраивались по кварталам даже на полуночные показы. Когда Лэдд зачитывал цифры, Лукас накрывал трубку рукой и повторял их звукорежиссерам. Они были поражены – оказывается, тут они полируют подтвержденный блокбастер! – но Лукас не хотел верить; он видел толпу у входа в «Грауман» всего несколько часов назад, но сомневался, что у него получился хит. «Мне казалось, это какое-то отклонение», – сказал он позднее, а тогда предупредил Лэдда, что научно-фантастические фильмы часто хорошо собирают в премьерные дни, но потом сборы резко падают[880]. «Это ничего не означает, – сказал он Лэдду. – Не хочу считать цыплят, пока не настала осень… На следующей неделе все прекратится»[881].

Но не прекратилось. Никогда.

В кинотеатре «Авко Сентер» в Лос-Анджелесе очереди собирались еще до восьми утра, многие зрители подходили с утренним кофе в руках. Вся тысяча мест была продана на семь следующих сеансов, в том числе на тот, что начинался далеко за полночь. Еще пять тысяч человек не смогли купить билеты. «Я никогда не видел ничего подобного, – сказал менеджер кинотеатра, моля о помощи в газете. – Это не снежный ком, это лавина»[882]. В Вашингтоне очереди в кинотеатр «Аптаун» тянулись по соседним районам и раздражали жителей, так как воздух был затянут дымом марихуаны, а задние дворы усыпаны пивными банками («Это вторжение!»[883] – кричал один из жителей). В Сан-Франциско раздраженный владелец бензоколонки запер туалеты, чтобы их не переполняли кинозрители, а бар неподалеку стал продавать «фирменный коктейль “Звездные войны”» для тех, кто устал ждать в очереди и вместо этого решил выпить[884]. В «Граумане» – где, как видел Лукас, останавливались лимузины с Хью Хефнером и девушками «Плейбоя», которые отсидели несколько показов фильма, – сотрудники еле успевали убирать огромные кучи пустых стаканов и коробок из-под попкорна между сеансами. «Мы ожидали, что будет много людей, – сказал один управляющий, не веря происходящему, – но никто не знал, что это принесет столько денег»[885].

Этому высказыванию вторил Лукас, который воспринимал происходящее с ошеломленным неверием. «Я совсем не представлял себе, что произойдет, – сказал он позднее. – Правда, *совсем* не представлял»[886]. Гэри Керц тоже понял, что у них с Лукасом получилось что-то особенное, когда рекламировал фильм на радио в день премьеры, а ему начали звонить слушатели и рассказывать, что уже посмотрели его несколько раз. «Мы надеялись и ожидали, что кино будет популярным. Но мы рассчитывали, что это произойдет не сразу, – сказал Керц одному репортеру. – Такого мы точно не ждали»[887].

Многократные просмотры и долгие ожидания в очередях быстро стали неотъемлемой частью «Звездных войн», они объединяли всех, вне зависимости от статуса; даже популярный сенатор Тед Кеннеди стоял в очереди, как и все остальные (однако президенту Картеру устроили частный показ в Кэмп-Дэвиде). «Наше исследование показало: когда люди ждут в очередях, они получают больше удовольствия от фильма», – торжествовал один из сотрудников «Фокс»[888], однако юмористка Эрма Бомбек пошутила, что пока одна девочка дождалась конца очереди в местном кинотеатре, ей пора уже было выдавать аттестат зрелости[889]. Поклонники хвалились тем, сколько раз посмотрели фильм, и цитировали друг другу диалоги, пока стояли в очереди в пятый, десятый, двадцатый раз. К осени один из кинотеатров оценил, что около восьмидесяти процентов зрителей «Звездных войн» приходили на просмотр не в первый раз. Чтобы удовлетворять спрос, некоторые кинотеатры крутили фильм почти без остановки неделями, из-за этого изнашивалась пленка. «Фокс» с радостью меняла любую изношенную пленку на новую за семьсот долларов[890].

Отзывы критиков тоже последовали сразу и заражали энтузиазмом. «“Звездные войны” – великолепный фильм», – заявил «Вэрайети» в день премьеры[891]. Критик «Лос-Анджелес таймс» Чарльз Чэмплин, который посещал Лукаса во время съемок фильма годом раньше, был положительно несдержан, назвав его «самым восхитительным семейным фильмом года». К вероятному удовольствию Лукаса, Чэмплин даже сделал выпад в сторону ментальности студий, отметив, что «не существует корпоративной замены творческой страсти индивидуального кинематографиста»[892]. В первую неделю показа журнал «Тайм» на обложке объявил «Звездные войны» «лучшим фильмом года», а внутри критик Джей Кокс – еще один поклонник Лукаса – превознес фильм, как «примечательно изящный: подсознательная история кино, обернутая в увлекательный рассказ с интригами и приключениями, украшенный одними из самых изобретательных

спецэффектов за всю историю кино»[893].

Похвалы от Чэмплина и Кокса были ожидаемы; все-таки они были давними почитателями Лукаса. Но быстро стало понятно, что Лукас «Звездными войнами» вербовал одного критика за другим. Гэри Арнольд в «Вашингтон пост», очевидно, уловил отсылки Лукаса к материалу источников, назвав «Звездные войны» «остроумным и головокружительным сочетанием тем и клише из комиксов и сериалов “Флэш Гордон” и “Бак Роджерс”», и признал, что Лукас «великолепно управляет жизнью своих фантазий, вскормленных кинофильмами»[894]. Между тем Винсент Кэнби, рецензент «Нью-Йорк таймс», которого все боялись, посчитал, что «Звездные войны» лишены какой-либо настоящей глубины, но все же поаплодировал фильму, так как тот оказался «веселым и смешным»[895]. Джин Сискел, который писал для «Чикаго трибьюн», попытался звучать сердито и сказал, что Вейдер выглядит, как «затянутая в черный винил лягушка», но признал, что Лукас увлек его своим взрывным видением. «Это попросту веселый фильм, – писал Сискел. – Что значительно превозносит его над повседневностью, так это невероятные спецэффекты»[896].

Тем не менее было и несколько несогласных, в основном тех критиков, которые почувствовали, что Лукас создал что-то новое – тот вид чистого киноудовольствия, которое позднее стали называть «кино под попкорн», – и не знали точно, что делать с этим. Рецензент из «Юнайтед Пресс Интернэшнл» сказал, что смотрел фильм «с невероятной скукой, даже на секунду не беспокоился о том, что произойдет с кем-то из картонных персонажей», и сожалел, что фильм Лукаса – это «“Звездный путь” за 9,5 миллиона долларов, который не привнес ничего нового»[897]. Большинство отрицательных отзывов обвиняли Лукаса в отуплении кино и заискивании перед самой глупой частью аудитории. Джой Гулд Бойм в «Уолл-Стрит Джорнал» жаловался, как его «разочаровывает», что Лукас потратил свое время, деньги и мастерские спецэффекты «на столь незрелый материал»; это замечание могло уколоть, поскольку Марша критиковала своего мужа в том же ключе, призывая его снимать более глубокие и авторские фильмы[898]. Тем временем на страницах «Нью-Йорк пост» журналист Пит Хэмилл назвал «Звездные войны» «самым главным знаком, что мы перешли в новую Эру Чудесной Ерунды», и признал, что хотя «Звездные войны» и были «Большим Тупым Фильмом», то по крайней мере он оказался «хорошим»[899].

Другие критики предположили, что фильм Лукаса прост, как черное и белое, и не в самом лучшем смысле. «Кино “Звездные

войны", блокбастер и бестселлер, – одно из самых расистских во всей истории, – писал Уолтер Бремонд под заголовком "«Звездные войны» и чернокожие" в афроамериканской газете «Нью Джорнал энд Гайд». – Представитель злых сил в "Звездных войнах" одет в черное и говорит голосом чернокожего мужчины… Этот персонаж возрождает старый стереотип о том, что чернокожие – зло»[900]. Другой чернокожий журналист обратил внимание на то, что «два дроида ведут себя как рабы, и обращаются с ними так же – даже продали молодому белому мужчине, которого они зовут "Хозяином"»[901]. Актер Рэймонд Сейнт-Жак особенно яростно осуждал фильм. «Ужасающее понимание, – сказал Сейнт-Жак, – что чернокожие люди… не должны существовать в галактических космических империях будущего»[902].

Лукас был озадачен – и немного ущемлен – этими обвинениями, особенно потому что он чуть не взял чернокожего актера на роль Хана Соло. Чарльз Липпинкотт поспешил защитить своего работодателя в прессе. «Мы всего чуть-чуть углубились в эту галактику и происходящее в ней», – сказал он «Вашингтон пост»[903]. Когда дебаты перекочевали в письма читателей по всей стране, поклонники «Звездных войн» тоже кинулись на защиту, отмечая в «Лос-Анджелес таймс», что во вселенной Лукаса в гармонии живут представители множества видов[904].

В других местах «Звездные войны» не разносили за расизм, но препарировали на предмет аллегорий или религиозных намеков. Один колумнист отнес успех фильма на переложение Библии, где Оби-Ван выступает Спасителем, ученики которого становятся сильнее после его смерти[905]. Керц, с типичным дзен-спокойствием, предупредил против слишком глубокого прочтения какой-либо конкретной теологии в фильме. «Вся суть в том, что почти каждый может найти в нем некоторые элементы, которые войдут в их жизни», – сказал он «Лос-Анджелес таймс»[906]. Колумнист Эллен Гудман, возможно, более точно уловила суть, сказав, что в «Звездных войнах» Лукас сталкивает свои взгляды на человечество с машинами и технологиями – исследует ту же тему, что и в «1:42:08», в котором Питер Брок борется со своим спорткаром. «Мы хотим компьютерного века с местом для эмоций. Мы хотим, чтобы существовали машины, но не управляли нами, – написала Гудман. – Мы хотим технологий, но хотим контролировать их»[907]. Некоторые уловили и лукасовскую аллегорию на Вьетнам, однако сам Лукас, опасаясь выражать что-то политическое, отказывался от любых социополитических теорий и критиковал спекуляции о более

глубоком смысле фильма.

Для Лукаса было достаточно, что «Звездные войны» всего лишь развлекают – в этом и был весь смысл. Еще год назад или даже раньше кинозрители толпами стекались на такие фильмы, как «Таксист», «Вся президентская рать», «Телесеть» и «Блюститель закона», которые показывали антигероев и подпитывали растущее недоверие американских кинозрителей к медиа, закону и политике. Лукас считал такую усталость от мира депрессивной; он волновался об эффекте, который она оказала бы на поколение, выросшее в тени Уотергейта и Вьетнама и вскормленное на кино о криминале и тайных сговорах. Таким образом, «Звездные войны» были его ответом на цинизм, дозой оптимизма для американской души. «Оно увлекательное, вот слово для этого кино, – объяснял Лукас. – Оно для молодых людей… В жизни молодых больше нет фантазий… Все, что они получают, – это «Коджак» [908] и «Грязный Гарри» [909]. И теперь повсюду дети хотят стать копами-убийцами, потому что смотрят фильмы, переполненные катастрофами, чувством незащищенности и реалистичным насилием».

В «Звездных войнах» Лукас не показывал моральной двойственности; в его вселенной сложно запутаться в том, кто хорошие парни, а кто плохие. Лукасу нравилось именно это – и зрителям тоже. Счастливая концовка «Звездных войн», как отметил «Тайм», – «редкость в наши дни», и даже Джин Сискел был склонен согласиться, что успех фильма несет в себе ясное послание: американцы вновь готовы ходить в кино за развлечением. «Снимайте нам старомодные, эскапистские фильмы с бодрыми концовками», – написал Сискел[910][911]. Критик из «Бостон Глоуб» выразил это еще более кратко: «Идите в кино – и наслаждайтесь»[912].

А Джордж Лукас пропал.

Лукас закончил звуковую дорожку «Звездных войн» в моно ранним утром четверга, 26 мая, его фильм показывали в кинотеатрах немногим больше суток. Картина уже побила рекорды по посещаемости во всех кинотеатрах, где его показывали, и установила рекорд самой прибыльной премьеры фильма посреди недели[913]. К полудню телефоны в Паркхаузе звонили без перерыва: журналисты пытались найти Лукаса для комментариев. Они не получили ни одного. «Я улетел на Гавайи, – вспоминал Лукас. – С меня было достаточно»[914].

Лукас отправился на острова с Маршей, чтобы спрятаться от толп, и критиков, и разговоров о «Звездных войнах» – по крайней мере на это он надеялся. Но даже на Гавайях было сложно

избежать «Звездных войн»: Уолтер Кронкайт, чьи новостные передачи Лукас смотрел каждый вечер, пока, надрываясь, работал над ранними черновиками «Приключений Люка Старкиллера», упомянул о длинных очередях в вечернем выпуске. Лукас вскинул брови. «Что ж, это очень странно»[915]. Несколькими часами позже Джонни Карсон пошутил об очередях в своем монологе в «Сегодня вечером». А еще был Лэдд, который регулярно звонил в номер Лукаса в отеле Мауна-Кеа с новостями о сборах. «Крепись», – говорил он Лукасу и затем зачитывал итоги еще одного бьющего рекорды дня.

Лишь к выходным Лукас разрешил себе поверить собственным источникам. Стивен Спилберг вместе с подругой Эми Ирвинг прилетел к Джорджу и Марше на Гавайи и обнаружил Лукаса «в состоянии эйфории»[916]. Наконец Лукас мог расслабиться, уверенный в том, что у него вышел хит, который продержится дольше одних выходных. Кстати, счетоводы «Фокс» уже тогда предсказывали, что текущими темпами «Звездные войны» скорее всего сместят «Челюсти» с позиции самого прибыльного кинофильма всех времен. Лукас будто бы уже предчувствовал победу в соревновании, поэтому, наверное, неудивительно, что когда они со Спилбергом расселись на пляже и начали зачерпывать песок и строить замок, Лукас безмятежно спросил: «Что думаешь делать дальше?»[917]

Спилберг, который только что закончил работу над «Близкими контактами третьей степени», даже не моргнул; он уже много лет назад положил глаз на Джеймса Бонда. Однако «Юнайтед Артистс», которая владела правами на франшизу, вежливо, но настойчиво отказалась передать ему обольстительного шпиона. И тогда, как вспоминал Спилберг, «Джордж сказал, что у него есть идея фильма, который даже лучше Джеймса Бонда»[918].

Лукас начал описывать персонажа, которого придумал посреди тяжелых дней работы над сценарием «Звездных войн»: лихого и изворотливого университетского профессора археологии, подрабатывающего на досуге кладоискателем, по имени Индиана Смит. Лукас вообще-то пытался начать историю с Индианой Смитом еще в 1974 году, когда передал его эстетствующему кинематографисту Филипу Кауфману, который искал новый проект после завершения «Белого рассвета». Лукас с энтузиазмом описал персонажа Кауфману, но признал, что не знает точно, какое именно сокровище будет разыскивать Индиана. Кауфман рассказал Лукасу историю, которую услышал у своего дантиста в Чикаго, о потерянном Ковчеге Завета, – и они с Лукасом начали перекидываться идеями, пока Кауфман

внезапно не пропал: его нанял Клинт Иствуд для съемок фильма «Джоси Уэйлс – человек вне закона»[919]. Но благодаря Кауфману у Лукаса теперь был макгаффин и подзаголовок «В поисках утраченного ковчега».

Рассказывая Спилбергу о проекте, Лукас упомянул, что Индиана Смит, как и «Звездные войны», будет похож на старые еженедельные киносериалы, особенно на «Дона Уинслоу из морской разведки», и что он представляет себе Смита в шляпе-федоре и с хлыстом, в чем-то похожим на седеющего золотоискателя Хамфри Богарта из «Сокровища Сьерра-Мадре». Спилберг, который говорил на том же кинематографическом языке, что и Лукас, тут же распознал потенциал и «полностью подсел».

– Тебе интересно? – спросил Лукас.

– Я хочу быть режиссером, – ответил Спилберг.

Лукаса это обрадовало. Съемки «Звездных войн» были трудными и не очень веселыми. Так что лучше быть продюсером – что по-настоящему *даст* ему значительную часть контроля, – а ежедневную изнурительную работу режиссера поручить кому-нибудь другому.

– Он твой, – сказал Лукас[920].

Но не пока. Лукас и Спилберг вернулись на континент и разошлись в разные стороны: Спилберг начал работать над военной комедией «1941», а Лукас – готовить продолжение «Звездных войн». Однако на публику Лукас говорил, что взял перерыв: «Я могу насладиться успехом фильма, хорошим кабинетом для работы, ремонтом моего дома, поездками на отдых, – сказал он одному репортеру. – Я решил взять себе около года, чтобы насладиться и отвлечься. К тому же я основал компанию и буду основательно готовиться к сиквелам»[921]. Казалось, даже Марша поверила, что ее муж готов к новому этапу их жизни, в котором приоритетом будут не только фильмы Джорджа: «Налаживание нашей личной жизни и появление ребенка, – рассказала она журналу «Пипл», – вот наш план до конца года»[922].

Но нет. Лукас, несмотря на свои вдумчивые слова, уже сосредоточился на другом. В его договор о «Звездных войнах» была встроена бомба с часовым механизмом – пункт, устанавливающий, что, если Лукас не начнет съемки сиквела в течение двух лет, права вернутся к «Фокс», и студия сможет делать с ними что угодно. Некоторое время Лукас обдумывал такой вариант. «Сначала я раздумывал продать все “Фокс”, и пусть они делают что хотят. Я просто возьму свои проценты, уйду домой и больше никогда не буду думать о “Звездных войнах”», –

сказал Лукас в интервью в 1979 году. Но он видел, как Спилберг отказался от участия в сиквеле «Челюстей» – проект стартовал без него летом 1977-го, – и побледнел, представляя, как кто-то еще будет контролировать продолжение «Звездных войн». «Правда в том, что эта вещь меня заворожила, – говорил Лукас. – Она вросла в меня»[923]. Так что Лукас собрался снимать продолжение. Семья может подождать. Опять.

Следующий фильм Лукас решил снимать по-своему, на своих условиях. «Я ожидал от “Звездных войн” большего, чем возможно, – жаловался Лукас. – У меня была мечта, а вышла лишь тень [этой] мечты»[924]. Так что в продолжении он собирался исполнить свою мечту, а это означало, что ему нужно *контролировать* как можно больше, начиная с, пожалуй, самого важного элемента кинематографа: финансирования. Пока «Звездные войны» ставили рекорды и зарабатывали кучу денег, Лукаса давила злоба из-за того, что «Фокс» прибирала к рукам шестьдесят процентов прибыли за, как он считал, ничегонеделание. Кстати, «Звездные войны» принесли «Фокс» так много денег и так быстро, что ее акции были среди самых активно продаваемых на Уолл-стрит и удвоились в стоимости, из-за чего студия и ее генеральный директор Деннис Стэнфилл стали силой, с которой приходилось считаться.

Меньше всего Лукасу хотелось наполнять карманы руководства студий и делать их еще *более* могущественными. Он все так же презрительно относился к студиям и их психологии. «Это довольно подлые и бессовестные люди, – ворчал он о студийных бюрократах в интервью «Роллинг Стоун». – Люди им не важны. Они невероятно несправедливо относятся к кинематографистам из-за того, что не знают ничего о том, как снимать кино»[925]. Начиная переговоры с Лэддом тем летом, Лукас четко дал понять, что собирается удержать как можно большую часть фильма в своих руках: в конце концов, как Лукас сказал Лэдду, именно он делал всю работу. «У меня было пятьдесят процентов [*sic*] прибыли, потому что именно моя компания занималась производством фильма, – объяснил Лукас сорок лет спустя, все еще в ярости от воспоминаний о переговорах с “Фокс”. – И я сказал: “Я знаю, что я сделал за свои пятьдесят процентов. Я вложил мое сердце и мою душу, поставил на кон всю свою карьеру, я должен был снять этот фильм своими руками… А что ты делаешь за свои пятьдесят процентов?” [Алан Лэдд] ответил: “Ну, я дал деньги”. Я сказал: “Ты не давал деньги! Ты пошел в банк с аккредитивом, и они выдали деньги, так что ты ничего не сделал! А получил пятьдесят процентов фильма!”»[926]

Уиллард Хайк слышал, как Лукас жаловался в том же духе и

прежде. «Он расстраивался, потому что считал, что должен получать от фильма больше, – сказал Хайк. – Джордж смотрел на это, как бизнесмен, и говорил: “Подождите. Студии занимают деньги, берут сверху тридцать пять процентов комиссии за реализацию… Это безумие. Почему бы нам самим не занять деньги?” Так что причиной самых храбрых и/или безумных его поступков была не эстетика, а финансы»[927].

Когда речь зашла о продолжении, Лукас буднично сообщил Лэдду, что будет финансировать фильм сам, используя прибыль от «Звездных войн» в качестве залога при банковском займе, а «Фокс» поручит дистрибуцию фильма. «Это меняло всю суть сделки – никто подобного не ожидал», – сказал Лукас[928], а также отметил с некоторым ликованием, что «когда ставки поменялись и вся система заработала против студий, они почувствовали себя преданными и обманутыми»[929]. «Фокс» также согласилась передать Лукасу чистовой монтаж, пообещала не вмешиваться в производство и передала все права на мерчендайзинг и показы на телевидении. С такой позиции невмешательства студия по договору получала тем меньшую долю от прибылей, чем больше фильм зарабатывал, и финальная точка была 22,5 % в пользу «Фокс» и 77,5 % в пользу «Лукасфильм».

У Лэдда не было особого выбора. Множество других студий с готовностью приняли бы эти условия или даже худшие, лишь бы заполучить «Звездные войны»; по крайней мере во вступительных титрах все еще будет логотип «20-й век Фокс». Спилберг совсем не удивился жесткой тактике Лукаса. «На месте руководителя вы бы внезапно поняли, что если заключаете сделку с Джорджем Лукасом, то больше не работаете на «Фокс», теперь вы работаете на Джорджа Лукаса, – сказал Спилберг, – и именно Джордж будет принимать все решения»[930].

Лукас строго обошелся с «Фокс», но лишь потому, что, по его мнению, студия почти не сыграла роли в успехе «Звездных войн». Однако для тех, чей вклад он ценил, Лукас был самым щедрым благодетелем. Как и ранее с «Американских граффити», Лукас с Керцем поделились прибылью со своими сотрудниками, разделив проценты – и доли процентов – между Хайками, Джоном Уильямсом, Беном Берттом, юридической конторой Поллока, Ригорда и Блума, режиссером по подбору актеров Фредом Русом и самими актерами. «Я получил четверть процента от “Звездных войн”, – с воодушевлением рассказал Марк Хэмилл «Чикаго трибьюн». – Я заработаю кучу денег на этой картине»[931]. И не только Хэмилл; Спилберг тоже выиграл кусочек «Звездных войн» в результате спонтанного спора с Лукасом о том, какой фильм – «Близкие контакты» или «Звездные войны» – окажется более

успешным. «[Джордж] сказал: “Ладно, знаешь, что. Я обменяюсь с тобой процентами… Я дам тебе 2,5 % “Звездных войн”, если ты мне дашь 2,5 % “Близких контактов”, – вспоминал Спилберг. – Так что я сказал: “Хорошо, на это я поставлю. Отлично”»[932]. Это была хорошая ставка, которая принесла Спилбергу за следующие четыре десятилетия более 40 миллионов долларов.

Той осенью Лукас основал новую компанию, «Чаптер Ту Компани», задачей которой было заниматься производством и финансированием пока еще безымянного сиквела. Это уладило административную сторону дел для «Лукасфильм», но стояла проблема ILM, которая почти что растворилась после окончания работы над «Звездными войнами». Лукас точно собирался перезапустить компанию, но хотел, чтобы в этот раз его волшебники по спецэффектам находились в Северной Калифорнии, ближе к его штаб-квартире в Паркхаузе. «Переезд команды по спецэффектам на север на самом деле возник из идеи “Зоотроп”, – объяснял Лукас, – которая заключалась в том, что мы делаем свои фильмы на основе своей инфраструктуры. И если у нас будет самая лучшая инфраструктура, мы сможем снимать лучшие фильмы и оплачивать ее своими фильмами. Я пытаюсь продолжить эту философию»[933]. О чем Лукас не упомянул, так это о том, что после переезда ILM на север ему будет легче вмешиваться в процесс работы. Во время работы над «Звездными войнами» он оставил ILM в Лос-Анджелесе саму по себе, и там, по его мнению, Дикстра бездельничал и сжигал слишком много денег, разрабатывая камеру со своим именем. Лукас не собирался допустить повторения ситуации.

Во-первых, он не взял Дикстру с собой на север. По официальной версии сам Дикстра отказался продолжить работу с ILM, чтобы остаться в Лос-Анджелесе и основать свою компанию, но правда была в том, что «меня не пригласили», – как просто сформулировал Дикстра[934]. Конфликт между Лукасом и Дикстрой стал личным. Лукас распределил несколько процентов из своей доли и раздал подарки ключевым сотрудникам ILM, но не Дикстре: Лукас рассматривал его лишь как наемного работника, а не командного игрока. Сердитый и теперь безработный Дикстра основал собственную компанию и арендовал оборудование ILM, чтобы начать делать спецэффекты для телефильма канала ABC, «Звездный крейсер “Галактика”». Это был намеренный выпад в сторону Лукаса, который уже обвинял создателя «Галактики», Глена Ларсона, в подражании «Звездным войнам»; перебранка продолжалась почти до премьеры фильма, и на то была причина: когда прошел первый показ,

критики отметили, что спецэффекты Дикстры для «Галактики» выглядели невероятно похожими на «Звездные войны», а зачастую были лучше. «Возможно, мне стыдно из-за этого», – с усмешкой отметил Дикстра[935].

Вместо Дикстры Лукас назначил во главу команды по спецэффектам рабочую лошадку ILM, Денниса Мюрена, вместе с Брайаном Джонсоном, ветераном такого проекта, как «Космос: 1999». Лукас особенно был доволен Джонсоном, который работал быстро и дешево. Если «быстрее, оживленнее» – режиссерская мантра Лукаса для актеров «Звездных войны», то слоганом сиквела стали слова «дешевле и скорее». Для ILM Лукас приобрел складское помещение на Кернер-бульвар в Сан-Рафаэле, где ранее размещалась компания «Кернер Оптикал», меньше чем в шести милях от его дома в Сан-Ансельмо: достаточно близко, чтобы объявиться без предупреждения в любое время суток. Лукас оставил таблички «Кернел Оптикал» на двери, чтобы отвлечь любопытные носы и рыскающих поклонников; несколько моделей из «Звездных войн» были украдены со склада ILM в Лос-Анджелесе, а упорные фанаты перебирали мусор, сваленный за зданием, в поисках бракованных частей СИД-истребителей. Скрывшись в здании без опознавательных знаков в Сан-Рафаэле, Мюрен и Джонсон начали потихоньку обустраивать новую мастерскую и нанимать сотрудников для создания фильма, которого еще не существовало даже на бумаге.

Работа ILM, особенно с началом продакшена сиквела, обещала быть дорогой, и доходами от одного кинофильма нельзя было бы покрыть ее. Как оказалось, Лукас смог финансировать продолжение через игрушки, черпая не только из существенных прибылей от самих фильмов, но и из доходов от почти нескончаемого потока товаров по «Звездным войнам». Лукас представлял себе некоторые элементы с атрибутикой «Звездных войн» еще в самом начале, воображая банки для печенья в виде R2-D2, заводные игрушки и пластиковые бластеры. «Я особенно люблю игры и игрушки; нет сомнений, что я так и не вырос, – рассказал он французскому журналу «Экран» в 1977 году. – Все это было частью фильма: намерение запустить продажу игрушек в супермаркетах, выпустить книги и прочее»[936]. Но даже он не представлял, какой строил джаггернаут; цены на акции компаний по выпуску игрушек «Маттел» и «Идеал» подскочили всего лишь из-за слухов, что они могут получить права на игрушки по «Звездным войнам».

Когда к ним обратился Липпинкотт, ни «Маттел», ни «Идеал» не выразили достаточной заинтересованности в выпуске игрушек по «Звездным войнам». Игрушки по мотивам фильмов, как было

принято считать, недолго держались на прилавках магазинов, так как продажи резко падали вскоре после исчезновения фильма из кинотеатров. Но Бернард Лумис, глава «Кеннер», нашел золотую жилу в игрушках по мотивам телесериала «Человек на шесть миллионов долларов»; бионические протезы главного героя и врагов проявили характеристику, как это называл Лумис, «игрушковости» – и он решил, что сможет найти такое же качество и в «Звездных войнах». Лумис связался с начальником отдела по лицензированию в «Фокс» и быстро подписал договор на майской встрече совета в отеле «Сенчери Плаза» в Лос-Анджелесе (пресс-релиз компании с остроумием сообщал, что соглашение распространяется «на всю галактику»)[937]. Договор, как вспоминал Лумис, был подписан на одном условии, поставленном самим Лукасом в пику своему главному сопернику: если «Кеннер» выпускает игрушки по «Звездным войнам», то он не может выпускать игрушки по «Близким контактам третьей степени» или по любому другому научно-фантастическому фильму. «Когда кто-нибудь говорит, почему мне что-то нельзя, – сказал Лумис, – я хочу знать почему». Вскоре после подписания договора в Лос-Анджелесе Лумис встретился со Спилбергом в павильоне «Коламбия», чтобы узнать больше о фильме, от прав на который он только что отказался. Спилберг с энтузиазмом описал «Близкие контакты», и Лумис признал, что, судя по рассказу, фильм замечательный, но *«игрушковости»* в нем нет.

«Что ж, – вздохнул Спилберг, – это все-таки не “Звездные войны”»[938].

Нет, не они. *Ничто* на них не походило – и «Кеннер» вскоре обнаружила, что едва справляется со штормовой волной спроса на игрушки. Хотя «Кеннер» подписала договор на лицензию в мае, до лета времени хватило только на выпуск нескольких позиций, в основном пазлов и настольных игр. Производство *настоящих* игрушек – фигурок и моделей техники – ускоряли, как могли, но к разочарованию Лумиса и миллионов детей, их не успели изготовить к Рождеству 1977-го. Пытаясь вывернуться, «Кеннер» объявила о «сертификате для ранних пташек» («печально известная кампания пустых коробок», как называл ее Керц): родители могли заплатить четырнадцать долларов за конверт с картонной рекламной коробкой, несколькими наклейками и сертификатом, который можно было отправить по почте, чтобы зарезервировать одну из первых четырех фигурок – Люка, Лею, Арту и Чубакку, – которую доставили бы к порогу сразу после выпуска. «Кеннер» представила сертификаты на показе игрушек осенью 1977-го, и их тут же выкупили, но соперники и владельцы магазинов в открытую насмехались и гоготали. «Мы продаем

игрушки, а не обещания», – сказал один из владельцев магазинов, отказавшийся продавать набор для ранних пташек[939], а другой настаивал, что «детям все равно, получают они оригинальный продукт или нет. Робот есть робот»[940]. Но Лумис был терпелив – «дети захотят настоящую игрушку по “Звездным войнам”, – возражал он, – даже если им придется подождать», – и оказался прав[941]. За 1978 год «Кеннер» продала сорок миллионов фигурок по «Звездным войнам».

Еще один большой лицензиат, «Имэдж Фэктори», тоже рано увидел потенциал в «Звездных войнах» и сразу предложил Лукасу сто тысяч долларов за исключительные права на печать плакатов, значков и переводных наклеек. Это предложение поразило даже постоянно заботящегося о прибыли Липпинкотта. «Мы решили, что они либо действительно знают, что делают, либо сошли с ума», – сказал он[942]. До «Звездных войн» «Имэдж Фэктори» выпускала ременные бляхи для звукозаписывающих компаний и футболки с изображением рок-групп, зарабатывая приличные, но не большие деньги. К концу года плакат от «Имэдж Фэктори» с Дартом Вейдером, размахивающим световым мечом, обогнал по продажам плакаты с Фаррой Фосетт в красном купальнике, благодаря чему на своих ста тысячах компания получила почти семьсот пятьдесят тысяч долларов.

«Возможно, “Звездные войны” – феномен в духе “Дэви Крокетта”, – предположил Лукас, отсылая к телесериалу пятидесятых, породившему торговый бум. – Не знаю, получилось ли у меня это. Не знаю»[943]. Получилось. И если во время безумия по Крокетту появились в основном енотовые шапки, то после «Звездных войн» появилось… ну, примерно все. Костюмы на Хеллоуин, коробки для обедов, карточки в жевательных резинках. «Кока-Кола» выпустила пластиковые стаканы с эмблемой «Звездных войн». «Бургер Шеф» продавала постеры. Было продано триста тысяч экземпляров сувенирного набора из двадцати страниц. К середине июля было продано шестьсот пятьдесят тысяч двухсторонних пластинок с саундтреком Уильямса: для многих людей это был первый, а иногда и единственный, альбом симфонической музыки в коллекции. Между тем тромбонист, ставший музыкальным продюсером, который называл себя *Мецо*, выпустил ремикс главной темы Уильямса в стиле диско и продал два миллиона копий, а сам трек находился на вершине чарта «Билборд» две недели. «Кен Филмз» выпустила восьмиминутную нарезку сцен из фильма на пленке «8 Супер», когда его еще показывали в кинотеатрах: до этого о подобной практике не было и речи. «Марвел Комикс» была спасена из опасной финансовой ситуации успехом «Звездных войн» и следующие десять лет

продолжала выпускать новые истории, в итоге уместившиеся в сто семь выпусков. А Лукас наконец-то заполучил банку для печенья в виде R2-D2[944].

Не то чтобы Лукас разрешал выпускать все подряд. Тем летом он организовал в составе «Лукасфильм» еще одну компанию – он назвал ее «Черный сокол» (Black Falcon) в честь сериала «Черный ястреб», – которая стала управлять мерчендайзингом. Это был единственный способ, как он объяснял, «контролировать происходящее. Я не хотел, чтобы мусор наводнил прилавки… Если на продукте стоит надпись: “Звездные войны”, он должен соответствовать нашим стандартам»[945]. То, что Лукас вообще отказывался от выдачи лицензий – например, отклонил запросы на выпуск дешевой бижутерии и крышек для унитаза, – поражало отдел маркетинга «Фокс», который редко отказывался от каких-либо сделок. Но Лукасу было все равно, что думает «Фокс», и его раздражало, что студия автоматически получает половину прибыли с мерчендайзинга, но при этом не делает ничего, кроме оформления договоров. Так что в контракте на сиквел Лукас прописал, что будет поровну делиться прибылью с «Фокс» лишь до июля 1978-го, а после этой даты «Черный сокол» будет получать восемьдесят процентов, а «Фокс» – двадцать. Это была еще одна невыгодная строчка, на которую Лэдд согласился, лишь бы удержать «Звездные войны» у «Фокс», но руководители студии все больше волновались из-за Лэдда и, как они считали, его склонности уступать Лукасу практически во всем.

Но Лэдд ценил то, что «Фокс» не могла понять – по крайней мере на тот момент: Лукас подарил студии не просто успешный фильм; он создал современный миф, который быстро переплетался с американской популярной культурой, а логотип «Фокс» с его запоминающимися фанфарами предварял его. В августе Трипио, Арту и Дарт Вейдер были отлиты в бетоне и поставлены перед кинотеатром «Грауман», в котором все еще показывали «Звездные войны». Осенью Лос-Анджелесский филармонический оркестр дал концерт с музыкой из «Звездных войн» в зале Голливуд-бол. Критики задирали носы, но зрители были без ума от него, так что следующей весной состоялось повторное представление. Джон Милиус со своей типичной прямотой посчитал, что понимает, почему «Звездные войны» затронули что-то глубоко в душе у зрителей. «Если что мое поколение и сделало, так это вернуло некоторую невинность, – объяснял Милиус. – Легко быть циничным. Сложно быть сентиментальным»[946].

Но также Милиус понимал, что у невинности есть последствия и что Лукас изменил всю киноиндустрию своим

доступным, «игрушковым», легкомысленно-веселым фильмом, – и необязательно к лучшему. В июне 1977 года Джордж и Марша отправились в Нью-Йорк на премьеру фильма Скорсезе «Нью-Йорк, Нью-Йорк», на то самое серьезное авторское кино, которое, как говорила Марша мужу, было вершиной успеха в кинематографе. Но фильм Скорсезе провалился и едва окупился, и после этого провала режиссер быстро скатился к наркотикам и депрессии. «В моде теперь “Звездные войны”… С нами покончено», – с горечью сказал он. «“Звездные войны” прибрали к рукам все фишки, – согласился режиссер Уильям Фридкин. Показ его авторского фильма 1977 года “Колдун” отменили в «Граумане» из-за космической оперы Лукаса. – После “Звездных войн” случилось то же самое, что и после открытия “Макдоналдса”. Вкус к хорошей пище просто-напросто растворился»[947].

Возможно, и правда происходило «отупление» кино, на которое сетовал Кэнби, или «инфантилизация» фильмов, которую клеймила критик Полин Кейл на страницах «Нью-Йоркер», но в этом необязательно был виноват только Лукас. «Звездные войны» действительно стали самым кассовым фильмом 1977 года, но вторым по сборам в том году был комедийный гоночный фильм Берта Рейнолдса «Полицейский и бандит». «Кино под попкорн всегда вырывалось вперед, – говорил Лукас позднее. – Почему же люди ходят на эти попкорновые фильмы, если они плохие? Почему зрители такие тупые? – спрашивал он риторически. – Это не моя вина. Я просто понимаю, что хотят увидеть люди»[948].

Не только американские зрители полюбили «Звездные войны»; вечные темы, прямолинейный сюжет и захватывающие спецэффекты находили такой же хороший отклик и за границей. Воодушевление из-за фильма росло и росло в недели перед декабрьской премьерой в Англии; версия фильма на пленке «8 Супер» была распродана за два дня, очень быстро исчезала с прилавков любая атрибутика, а поклонники почти в каждом британском городе звонили в местные кинотеатры и умоляли показать фильм. «Мы никогда не сталкивались с подобным», – сказал управляющий одного из кинотеатров[949]. В конце года состоялась международная премьера, и фильм сразу же побил все рекорды посещаемости в Женеве, Сиднее и Мельбурне, а в Риме и Милане на сеансы регулярно выкупали все билеты. На недолгое время в Брюсселе его запретили для детей – в основном из-за отрубленной руки, – но вскоре вновь вернули в категорию «для всех», когда смонтировали новую версию[950]. Фильм даже показали в посольстве США в Москве: среди зрителей в основном были американцы, несколько британцев и совсем немного

русских. Возможно, почувствовав отсылку к холодной войне, несколько зрителей зашикали, когда мирный Альдераан был разрушен имперской Звездой Смерти. «Какой гнусный ход!» – дипломатично пробормотал один из них[951].

Никого не удивило, что в декабре 1977 года «Звездные войны» официально стали самым прибыльным фильмом всех времен, заработав 120 миллионов долларов чистой прибыли для «Фокс», обогнав «Челюсти» – те принесли «Юниверсал» 115 миллионов чистой прибыли – и заняв первое место. Спилберг воспринял это в позитивном духе соперничества и публично признал превосходство Лукаса, опубликовав в «Вэрайети» рекламу на целую страницу, на которой Арту вытаскивает на удочке акулу. «Слава завсегдатаям кантины, – написал Спилберг, – и всей силе твоего воображения, благодаря которой “Звездные войны” более чем достойны своего трона. Оставайся на нем надолго»[952].

«“Звездные войны” лишь на двадцать пять процентов соответствуют тому, что я задумывал, – сказал Лукас в интервью «Роллинг Стоун» осенью 1977 года. – Я считаю, что следующие части получатся гораздо, гораздо лучше»[953]. Керц тоже ясно дал понять, что не станет заниматься сиквелом, если тот не будет хотя бы так же хорош, как первый фильм. Так что сюжет был критически важен. В начале июня 1977 года Лукас и Керц мимоходом упомянули в «Чикаго трибьюн», что уже работают над «следующим романом – они имели в виду роман Алана Дина Фостера про Люка и Лею “Осколок Кристалла Власти”, – и если история будет подходящая, – сказал Керц, – то мы начнем всерьез задумываться над съемками второго фильма»[954]. К июлю Лэдд – который перечитал кучу черновиков и идей для «Звездных войн» за предыдущие четыре года – убеждал читателей «Уолл-Стрит Джорнал», что у Лукаса на руках много материала для второго фильма[955].

Это не совсем правда. Что у него было, так это много идей, которые он оформил в девятистраничный синопсис сиквела и дал ему название «Империя наносит ответный удар». Синопсис вышел более продуманным, чем беспорядочный первый черновик «Звездных войн», в основном потому, что Лукас недавно прочел книгу Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой» и решил намеренно сосредоточиться на героическом пути Люка. «[Сказки] дают понять, что сделать свою жизнь хорошей и приносящей удовлетворение все-таки можно, несмотря на все превратности судьбы, – бегло записал Лукас в своих заметках, – но только если герой не побоится противостоять жутким страданиям, без

которых нельзя достичь истинной индивидуальности»[956]. Большинство базовых событий, которые в итоге станут «Империей», уже имелись в первом синопсисе, и Лукас задумал несколько сцен, которые впоследствии дожили до чистовика сценария. Например, картежник из прошлого Хана, который приглашает Хана, Лею и Чуи на ужин, «а когда они входят в комнату, то там оказывается Вейдер»[957]. Лукас знал, что Люк будет изучать Силу под руководством старого мастера-джедая, вступит в долгий бой с Вейдером и повиснет над Облачным городом. Он хотел обыграть любовный треугольник Люка, Леи и Хана и включить момент с уничтожением Трипио. Еще он решил, что у Люка должна быть сестра-близнец, но на той ранней стадии не знал, будет ли это Лея. Возможно, предполагал Лукас, сестра находится на другом конце галактики, и Люк мог бы отправиться на ее поиски.

Остальные детали были еще более размытыми. Судьба Хана Соло все еще была неясна, в основном потому что Харрисон Форд не давал согласие на съемки во всех трех фильмах. Лукасу нужно было пространство для маневра в сюжете на тот случай, если Форд откажется, так что в конце синопсиса Хан покидает группу, чтобы отправиться на поиски могущественного финансиста – который, возможно, был его отчимом, – чтобы обсудить финансирование Сопротивления. Судьба Вейдера тоже была под вопросом: Лукас все еще не мог решить, кого или что на самом деле представляет собой Вейдер. Суть конфликта, как на тот момент считал Лукас, заключалась не в том, искупит ли свою вину Вейдер, вернувшись на Светлую сторону Силы, но в том, убедит ли Вейдер Люка перейти на Темную сторону. И наконец, у него была, возможно, самая амбициозная идея о крошечном ссохшемся мастере-джедае по имени Минч Йода, который мог быть «учителем Бена [Кеноби]»[958].

После мучений с первым фильмом Лукас был твердо намерен передать задачу написания сценария кому-нибудь другому. В конце ноября 1977-го он связался с Ли Бреккет, писательницей в жанре научной фантастики, которая специализировалась на бульварной литературе – слабости Лукаса, – а также написала сценарии для фильмов «Глубокий сон», «Хатари!» и «Рио Лобо»; всеми этими кинолентами Лукас восхищался. В течение нескольких дней в конце ноября и начале декабря Лукас и Бреккет обсуждали синопсис и придумывали дополнительные детали сценария. 2 декабря Бреккет, которой Лукас заплатил пятьдесят тысяч долларов, взяла эти заметки и отправилась писать первый черновик. Между тем Маккуорри уже начал работу над новой серией иллюстраций – в том числе с замком Вейдера

на вулканической планете, – а Керц разыскивал в других проектах потенциальных участников съемочной группы.

Вместе с началом работы над «Империей» Лукас начал работу над империей другого рода: нанял новых сотрудников и купил помещения, необходимые для преобразования «Лукасфильм» в полноценную компанию. В то время она состояла лишь из самого Лукаса, Керца, Липпинкотта и еще парочки сотрудников, которые работали из Паркхауза в Сан-Ансельмо, нескольких трейлеров на пустыре напротив «Юниверсал» и подразделения ILM. «По сути, это была крошечная семейная фирма с потенциально гигантскими ресурсами», – сказал Чарли Вебер, первый исполнительный директор Лукаса, бывший агент по недвижимости, которого Лукас нашел по объявлению в газете. Но «Лукасфильм» находилась в Северной Калифорнии, а большая часть дел – в Лос-Анджелесе, что сокращало возможности Лукаса контролировать производство. Каждый раз, когда Лукас уезжал из Лос-Анджелеса в Сан-Ансельмо, как говорил Маккуорри, «множество дел повисало в воздухе до его возвращения»[959]. Как бы Лукасу ни хотелось это признавать, он знал, что ему нужен постоянный офис в Южной Калифорнии.

Той зимой начали поступать деньги от продажи товаров по «Звездным войнам», и у Лукаса появились ресурсы на покупку здания на бульваре Ланкершим в Лос-Анджелесе, прямо напротив студии «Юниверсал». Раньше в здании располагалась компания по оптовой продаже яиц, и, так же, как с домом ILM в Северной Калифорнии, принадлежавшем «Кернел Оптикал», Лукас стал называть штаб-квартиру в Северной Калифорнии по имени прошлого владельца, окрестив ее «Яичная компания» (The Egg Company). Так «Лукасфильм» официально оказалась в Голливуде, нравилось это самому Лукасу или нет. «Все выросло, как на дрожжах, – говорил он с некоторым сожалением. – Раньше у меня были скромные мечты. Теперь я во главе корпорации, которая отнимает значительную часть времени. Я вынужден нанимать людей, выстраивать иерархию, бюрократию, все остальное, чтобы вся эта громадина заработала»[960].

Но никто не мог обвинить Лукаса в том, что он сам «поддался Голливуду». К концу 1977-го доля Лукаса в «Звездных войнах» принесла ему около 12 миллионов долларов после вычета налогов, но он по-прежнему одевался как студент киношколы: в поношенные джинсы, кроссовки и фланелевые рубашки. В его гараже в Сан-Ансельмо был припаркован новенький «Феррари», но он все еще предпочитал водить свой старый «Камаро». Остальные деньги он инвестировал обратно в свою компанию и в съемки «Империя наносит ответный удар». Она быстро пожирала

его накопления. Лукас и Ричард Тонг, новый бухгалтер «Лукасфильм», вместе изучили статистику расходов и доходов, и одна вещь оказалась очевидной: «Продажа лицензий и товаров по “Звездным войнам” должна обеспечить финансовую базу для поддержки всей компании вплоть до выхода “Империи”», – сказал Тонг[961].

Одним из первых дел «Яичной компании» стало одобрение предварительного соглашения для фильма «В поисках утраченного ковчега». Лукас хотел снять фильм дешево, в духе старых телесериалов, которые крутили в субботу утром, и как можно быстрее. На съемки был выделен бюджет в 6 миллионов долларов. Спилберг, режиссер, которому Лукас доверял, попросил права на чистовой монтаж и порекомендовал еще одного соавтора, который идеально бы подошел для проекта, двадцативосьмилетнего Лоуренса Каздана, сценариста, раньше занимавшегося копирайтингом. Спилберга впечатлила романтическая комедия Каздана под названием «Континентальный водораздел», и Лукас, прочитав его работу, решил, что Каздан как раз сможет написать то, что нужно: сценарий, насыщенный событиями, сильными персонажами и живыми диалогами.

Как и с Бреккет, Лукас провел с Казданом несколько дней в активных обсуждениях. Вместе со Спилбергом они бомбардировали друг друга идеями, проходя по синопсису Лукаса, написанному от руки на двадцати трех страницах. Даже на этих ранних этапах уже было видно, каким Лукас будет исполнительным продюсером: хотя он всегда хвалился тем, что умеет выбрать лучшую идею в комнате, кому бы она ни принадлежала, он обычно считал, что лучшая идея принадлежит ему. Иногда Спилберг выступал против, и тогда Лукас просто пожимал плечами с непроницаемым выражением лица. «Хорошо, Стивен, – говорил Лукас, – это твой фильм»[962].

Каздан вышел от них с синопсисом Лукаса и стопкой заметок, пообещав вскоре вернуться с первым черновиком. Раз Лукас занимался встречами по сюжету, на долю Керца перепала большая часть беготни с поиском нужного для «Империи» режиссера. Некоторое время Лукас раздумывал над тем, чтобы сделать из «Звездных войн» серию фильмов, которую режиссировали бы его друзья – Спилберг, Милиус, возможно даже Коппола, – чтобы получился почти что один из тех студенческих фестивалей, где все пытались превзойти фильмы друг друга. «Надеюсь, если я приглашу моих друзей, то они захотят снять фильм лучше, чем я, мол, “я покажу Джорджу, что могу снять фильм в два раза лучше!”, – сказал Лукас в интервью «Роллинг

Стоун». – И я верю, что они могут, но потом я захочу снять последний фильм, чтобы показать им, что могу снять фильм в два раза лучше, чем все их фильмы, вместе взятые»[963].

Керц все же отправился искать хороших режиссеров, перебирая длинный список потенциальных кандидатов и серьезно присматриваясь к Джону Бэдхему, который недавно закончил работу над «Лихорадкой субботнего вечера», и англичанину Алану Паркеру, только-только выпустившему мюзикл, где сыграли только дети, «Багси Мэлоун». Но после дальнейших размышлений Керц выбрал для встречи с Лукасом лишь одного человека – Ирвина Кершнера, или *Керша*, как его звали почти все; бывшего преподавателя USC, который как раз завершил съемки триллера «Глаза Лоры Марс».

Керш помнил несколько студенческих фильмов Лукаса по USC и особенно любил «6–18–67», который считал «невероятно красивым»[964]. Он был достаточно близок к «мафии USC», что радовало Лукаса, и к тому же Кершнер собаку съел на проектах для телевидения, поэтому Лукас посчитал, что тот сможет работать быстро и дешево (оба предположения себя не оправдали). Больше всего Лукас хотел найти кого-нибудь «с широким опытом в кино и склонностью работать с людьми и персонажами»[965]. Керш этим требованиям отвечал.

Помимо всего прочего, высокий и тощий Кершнер с лысиной и аккуратной седой бородой к пятидесяти четырем годам был не только режиссером, но и художником, скрипачом и дзен-буддистом. Работу в кинематографе он рассматривал как возможность внести свой вклад в высшее благо. Керш был серьезный, но никогда не унывал, любил людей и актеров – возможно, именно поэтому он так хорошо работал с персонажами. Ему нравился Лукас, но при этом он знал все о его особенностях, и потому настоял, чтобы Лукас не вмешивался в съемочный процесс и не висел у него над душой. Лукас пообещал, что не будет. «Если я сниму продолжение, то скорее буду исполнительным продюсером, – сказал Лукас журналу «Пипл». – Я одобрю черновой монтаж и скажу что-то в духе: “Вы прекрасно справляетесь”, – и все такое прочее»[966]. Но, как узнали Керш и остальные, это не та клятва, которую Лукас смог бы сдержать.

Ли Бреккет сдала первый черновик «Империи» 21 февраля. Лукас был разочарован; в целом Бреккет следовала за его наброском сюжета, но *чувствовалось* – если выражаться в терминах, которые бы одобрил мастер-джедай, – что ее сценарий неверен. Диалоги были неуклюжие – в одном месте Вейдер называет кого-то «некомпетентным идиотом», – персонажи

постоянно ссорятся, и в одном месте Хан даже со злостью отчитывает Люка. Лукас воспринял это все близко к сердцу; он признавал, что «“Звездные войны” теперь во мне, и я не мог сдержать разочарования или волнения, когда что-то шло неправильно»[967]. Лукас просматривал страницы и сначала делал пометки, но затем просто выводил «НЕТ» поверх особенно проблематичных сцен вроде той, где Бен требовал от Люка принести торжественную клятву «верности свободе и справедливости»[968]. Лукас попробовал пригласить Бреккет на встречу, чтобы обсудить правки, но с ужасом узнал, что она в больнице. 18 марта, через три недели после сдачи первого черновика, Бреккет умерла от рака в возрасте шестидесяти двух лет.

Все еще в ужасе от произошедшего Лукас и Марша отправились в Мексику на давно запланированный отдых вместе с режиссером Майклом Ритчи и его женой. Если Марша надеялась, что в поездке можно будет расслабиться и попробовать зачать ребенка, ее в очередной раз ждало разочарование; Лукас заперся в номере, чтобы написать новый сценарий «Империи». Его главной задачей на лето 1978 года было плодить сиквелы, а не наследников.

Написание сценария, как всегда, было тяжелым, но в этот раз пошло бодрее – Лукас говорил, что процесс показался ему «почти приятным». Он завершил первый черновик всего за три недели; по сравнению с первым вариантом «Звездных войн», на который ушло три года, это было все равно что один раз моргнуть[969]. В апреле он отправил сценарий Лэдду, написав на титульном листе: «Вот грубая идея фильма – Да пребудет с нами Сила!»

Лукас переделал сценарий Бреккет под свое собственное видение: вырезал проблематичные сцены, переместил события и создал новых персонажей. Некоторые реплики все еще были корявыми – Соло почти всегда выдавал нескончаемый поток технобрехни, – но Лукас лучше освоился с характером Вейдера (хоть и выкинул все сцены с вулканическим замком). И на странице сто двадцать восемь своего рукописного сценария, на которой Люк сражался с Вейдером, Лукас вставил ключевую реплику злодея в диалоге, которая, как он был уверен, определит характер Вейдера, хоть и потрясет зрителей до глубины души: *«Я твой отец»*. Лукас намеревался сохранить в тайне отношения между Люком и Вейдером и дошел даже до того, что вырвал страницу с судьбоносным диалогом из всех копий сценария, чтобы не произошло утечки.

Кроме того, Лукас ввел загадочного охотника за головами, Бобу Фетта, позаимствовав основу персонажа у Человека без

имени в исполнении Клинта Иствуда из вестернов Серджио Леоне. Лукас хотел побыстрее придумать внешний облик Фетта, так как обещал этого персонажа каналу CBS для праздничного спецвыпуска, и к тому же «Кеннер» умоляла дать ей героя из «Империи», которого можно было бы продавать еще до выхода фильма. Дизайн Фетта создали Маккуорри и Джо Джонстон из ILM, со своим крутым костюмом и набором оружия он однозначно оказался идеальной фигуркой на продажу. Лукас даже не подозревал, что вот так запросто создал знакового персонажа; он дал ему лишь четыре короткие реплики.

У Лукаса имелся сценарий и еще множество идей, которые он не знал, как развить, например, планета вуки, – но у него все еще не было сценариста. Безвременная смерть Бреккет застала его врасплох, подходящих кандидатур не находилось. Позже тем летом Лоуренс Каздан зашел, чтобы отдать первый черновик сценария для «В поисках утраченного ковчега», а Лукас все еще жаловался на трудности со сценарием «Империи», и этот разговор продолжился за обедом. Посреди обсуждения у Лукаса внезапно случилось озарение: не хочет ли Каздан написать сценарий для «Империя наносит ответный удар»?

Молодой писатель отпрянул. «Тебе не кажется, что сначала стоит прочитать “Ковчег”?» – спросил он Лукаса.

Лукас сдержанно улыбнулся. «Ну, если я возненавижу “Ковчег”, то отзову эту сделку завтра же»[970].

Но Лукас знал – такому не бывать; они со Спилбергом верили, что Каздан улучшит «Империю», хотя Лукас и признавал – выбор был совершенно случайным. «Я отчаялся, – говорил он позднее. – Других кандидатур у меня не было»[971]. Каздан волновался, что ему придется делить время между двумя сценариями, но Лукас сказал ему отложить «Ковчег» и сосредоточиться на «Империи», потому что Спилберг все равно был занят своей комедией «1941».

Между тем Лукасу удалось собрать весь актерский состав «Звездных войн» для «Империи», однако Форд по-прежнему не ответил утвердительно насчет *третьего* фильма. А вот Хэмилл согласился с удовольствием, потому как считал, что после съемок первой части Лукас ни за что не захочет снимать еще один фильм. «Однажды он мне сказал, что больше не хочет снимать художественные фильмы, что хочет вернуться к студенческим картинам, – сказал Хэмилл. – Но я бы и в них снялся»[972]. Бюджет был установлен на отметке чуть больше 15 миллионов долларов, что превосходило сумму прибыли Лукаса от «Звездных войн». «Деньги, которые у меня сейчас есть, ничего не значат, – признался он. – Я не успею снять достаточно фильмов достаточно

быстро, чтобы оплатить работу всех этих людей. Так что мне пришлось заниматься организацией компании. Правда в том, что я сейчас очень перегружен»[973]. Как и предсказывал Тонг, деньги для съемок «Империи» должен был поставлять мерчендайзинг.

3 апреля 1978-го Лукас взял с собой Маршу в Голливуд на пятидесятую церемонию вручения премии «Оскар», где «Звездные войны» были номинированы в десяти категориях, в том числе на «Лучший фильм», «Лучшую режиссерскую работу» и «Лучший сценарий». Внешне Лукас сохранял нейтралитет – «он никогда не считал, что “Оскар” необходим для счастья, успеха, самодостаточности или чего-то еще», – говорила Марша, – и лишь полушутя заявлял, что пришел только потому, что в номинанты попала и его жена[974]. Когда «Звездные войны» начали сметать почти все технические награды – Джон Барри и Роджер Кристиан разделили «Оскар» за лучшую работу художника, Джон Молло взял награду за лучший дизайн костюмов, Джон Уильямс за лучшую музыку, – Лукас заметно воодушевился, и в один момент даже взглянул на Керца, выжидающе подняв брови. Дикстра и маленькая команда ILM унесли домой «Оскар» за лучшие визуальные эффекты – великолепный триумф для изгнанного мастера по спецэффектам, – а Марша, Пол Хирш и Ричард Чю получили награду за лучший монтаж: в своей речи Хирш упомянул огромный профессионализм самого Лукаса в области монтажа. Но Лукаса проигнорировали в номинациях на лучший сценарий и лучшую режиссерскую работу, а в конце «Звездные войны» проиграли в номинации на лучший фильм «Энни Холл» Вуди Аллена.

Лукас всегда утверждал, что награды ничего для него не значат, но, вероятно, все же испытал укол разочарования из-за понимания, что в «Звездных войнах» он по необходимости отказался от своей истинной кинематографической страсти – монтажа – в пользу других людей, которые теперь получили «Оскар» за свои заслуги, а он ушел домой ни с чем. Коппола считал, что разочарование может подстегнуть Лукаса. «Отлично, – отметил он на следующее утро после церемонии. – Теперь Джордж точно снимет еще один фильм. Он не уйдет в управленцы. Он слишком любит выигрывать»[975].

«Звездные войны» имели еще больший успех в научно-фантастических кругах: Ассоциация писателей научной фантастики Америки наградила фильм специальной премией за привлечение внимания общественности к жанру; однако писатели-фантасты немного волновались из-за созданного Лукасом феномена популярной культуры. Они хотели, чтобы о них думали как о людях, которые работают в более серьезных

традициях Теда Старджона и Айзека Азимова, а не в духе Лукаса и его космооперы. «Тем из нас, кто профессионально работает в области научной фантастики, не нужны стрелялки, годные для субботнего вечера, – саркастически заметил писатель Бен Бова. – Я ожидал большего от Лукаса»[976]. У Лукаса не хватало терпения мириться с таким снобизмом. «Мне кажется, в научной фантастике до сих пор существует тенденция ханжества и скучной серьезности, – парировал он, – именно это я попытался выбить из нее»[977].

Лукасу точно не нужны были награды, чтобы закрепить свою репутацию самого влиятельного кинематографиста современности. К середине 1978 года «мафию USC» – и Спилберга – считали самыми успешными бунтарями кинематографа, которые делают все по-своему, снимают фильмы со своим уникальным видением, делятся друг с другом процентами от выручки – и проворачивают все это вне системы. Как сказал Милиус, голливудские магнаты, возможно, выстроили систему и, возможно, все еще занимаются прокатом кинофильмов. Но именно дерзкие независимые индивидуалисты, от Чаплина и Уэллса до Лукаса и Копполы, умели снимать интересное и успешное кино, – и у них были большие планы. «Мы все жаловались, как плохо идут дела в Голливуде, – говорил Милиус «Нью-Йорк таймс». – И Фрэнсис тогда сказал: “Ладно вам, давайте все изменим. Мы с Джорджем берем на себя долину, а вы забирайте остальное”»[978].

Но помимо Спилберга и Лукаса остальная команда пока ничего не забирала. Хайки пролетели с «Французскими открытками», Милиус провалился со своей одой серфингу, «Большой средой». «Все хотят помогать друг другу, – настаивал Уиллард Хайк. – Все хотят, чтобы остальным сопутствовал успех»[979]. И все же по обычно крепкому фундаменту «мафии USC» пошли трещины взаимного разочарования. Например, Лукас, известный своей щедростью, мог все же быть и скупым, а иногда и мстительным с процентами от «Звездных войн». Коппола ничего не получил. «А с какой стати? – говорил Лукас. – Он никак не связан с фильмом»[980]. Милиуса, который получил процент от «Звездных войн» в обмен на процент от «Большой среды», Лукас попросил вернуть долю обратно после того, как «Большая среда» провалилась. Милиус этого так и не забыл. «Эти парни стали слишком крутые, – сказал Милиус. – Все отдалились друг от друга. Джордж собрал вокруг себя свиту и считал, что не совершает ошибок. Все крутилось вокруг него»[981].

Скорее всего это справедливая точка зрения, и Лукаса устраивало такое положение дел. За последнее время он уволил

нескольких сотрудников, которые не могли или не хотели поддерживать его взгляды на вселенную. «Вы должны соглашаться с Джорджем, а если вы не соглашаетесь с Джорджем, то вы не нравитесь Джорджу», – сказал как-то один из сотрудников ILM[982]. Лукас уволил даже Джеффа Берга, агента, который так самоотверженно бегал по студиям с первым корявым сценарием «Звездных войн»; с этого момента Лукас взял на себя исполнение его обязанностей через команду умелых адвокатов. «Мне он просто больше не нужен», – сказал Лукас без тени сожаления[983].

Что было нужно Лукасу, так это полная независимость. «Я должен был перейти на самообеспечение, – объяснял он позднее. – И вынужден был построить империю просто для того, чтобы снимать кино так, как сам хочу. Я хотел создать собственное будущее, в котором не придется вымаливать, занимать или красть деньги на фильмы. Я не хотел слушать студии и снимать фильмы на их условиях, и, к счастью, “Звездные войны” дали мне возможность получить независимость от системы»[984].

Лукас пока еще не был уверен, чем именно станет эта империя. Первоначально он думал вновь подключить к делу Копполу и с воодушевлением позвонил своему старому другу и учителю. «У меня будут деньги, мы сможем воплотить все наши прежние мечты, – сказал он Копполе, – и я хочу сделать это с тобой». Некоторое время они обсуждали покупку сети кинотеатров «Манн» или даже студии «20-й век Фокс». «Но теперь я был в подчиненной позиции, – говорил Коппола, – через полгода мы обсуждали эти планы уже гораздо реже, а потом и вовсе рассорились. Я так и не понял, к чему это все было»[985]. Скорее всего Лукас все больше тревожился из-за непредсказуемости Копполы и его манеры транжирить деньги. Несколькими годами раньше, когда Коппола купался в деньгах, он купил здание в Сан-Франциско, самолет «Лирджет», кинотеатр и даже газету – все это пришлось заложить, когда у «Апокалипсиса сегодня» начались финансовые трудности. Лукас не мог вообразить, как нести на себе такие долги. «Я никогда не был похож на Фрэнсиса и некоторых других моих друзей, которые строят гигантские империи и постоянно живут взаймы, они вынуждены продолжать снимать, чтобы империи не развалились», – сказал Лукас[986].

Лукас и Коппола – идеалисты, но разной природы. Коппола мечтал стать магнатом; Лукас хотел оставаться художником. «Предпочитаю возиться с пленкой, а не управлять гигантской корпорацией, – говорил Лукас. Он бледнел лишь от мысли о том,

что нужно раздавать приказы, ходить на встречи и одобрять проекты. – Я хочу быть подальше от всего этого, – повторял он. – А вот Фрэнсис… Ему нужно все больше и больше власти, для меня же власть – делать с моей камерой все, что я хочу. И я отказываюсь от власти командовать другими людьми»[987]. Так что вместо штаб-квартиры собственной компании или здания в Сан-Франциско Лукас все еще представлял себе работу с друзьями на ранчо «в какой-нибудь глуши» вроде того, на котором вырос. «Дом, заставленный самым продвинутым оборудованием, территория, где мы можем посидеть, посмотреть на деревья и подумать о разных вещах»[988].

Для Лукаса таким местечком в глуши оказалась маленькая деревня Никасио, примерно в двадцати километрах к северо-западу от штаб-квартиры «Лукасфильм» в Паркхаузе, Сан-Ансельмо, и рядом – но не *слишком* рядом – с Сан-Франциско, в девяноста километрах к югу. Лукас разыскал там изолированный участок, который раньше назывался «Ранчо Бычий хвост», размером примерно 687 гектаров, вдоль дороги, которая по счастливой случайности называется «дорога долины Лукас» в честь поселенца девятнадцатого века, Джона Лукаса, который получил большую часть окружающих земель в качестве свадебного подарка в 1882 году. Более ста лет спустя Джордж Лукас обошел участок, холмистый и тенистый, и увидел обширную территорию спокойствия и потенциала. Именно здесь он решил построить свое ранчо. Ранчо Скайуокер.

«Отлично, – сказал он своим бухгалтерам, – это то, что нужно. Покупаю»[989].

К середине лета Каздан закончил около двадцати пяти страниц сценария для «Империя наносит ответный удар» и вместе с Лукасом и Кершем стал прорабатывать его, обсуждая, какие идеи стоит развить и как их показать на экране. Как единственный создатель вселенной, Лукас держал всю энциклопедию «Звездных войн» у себя в голове и один принимал большую часть решений. Каздану потребовалось некоторое время, чтобы привыкнуть к пассивно-агрессивному способу общения Лукаса. «По сути, Джордж никогда не говорит о том, что ему нравится, только о том, что не нравится, – объяснял Каздан. – Молчание – само по себе награда»[990].

Самым сложным вопросом оставалась внешность Йоды. «Давайте сделаем его маленьким, – предложил Лукас. – Возможно, он немного похож на лягушку». Но никто не понимал, как сделать так, чтобы маленький, похожий на лягушку персонаж убедительно выглядел на экране. Попробовали взять обезьяну в

костюме и маске – этот вариант отмели пробные съемки: обезьяна, которой почти невозможно управлять, выглядела совсем неубедительно. Лукас придумал лучшее решение. Когда они работали над «Звездными войнами» в «Элстри», прямо через дорогу мастер-кукольник Джим Хенсон снимал свое «Маппет-шоу» в помещениях телестудии. У них с Лукасом были схожие творческие взгляды – оба почти вызывающе независимые, – и они поклялись найти способ когда-нибудь посотрудничать. Как раз выпал такой случай: возможно, Йода хорошо выйдет в виде куклы. «У него будет внешность куклы-маппета, только реалистичная», – решил Лукас[991]. И сделал заметку, что надо позвонить Хенсону.

Как только «Империя» начала воплощаться на бумаге, Лукас запустил производство. Прибыли от продажи товаров регулярно поступали в «Блэк Фэлкон», которая тут же перенаправляла их в виде займа в «Чаптер II», ILM и новое подразделение, недавно созданное Лукасом для Бена Бертта, «Спрокет Системс» – оно занималось исключительно звуком. Керш и Маккуорри отправились в Лондон, где в «Элстри» открылись офисы «Чаптер II», а между тем более миллиона долларов было потрачено на оборудование и сотрудников ILM. Но даже после этого вливания на работу ILM должно было уходить около четырехсот тысяч долларов в месяц, а для «Чаптер II» требовалось около 2 миллионов, чтобы покрыть стоимость съемок и работы сотрудников. Лукас вкладывал в «Империю» все, что имел, и его ресурсы начали таять с опасной скоростью.

Хотя казалось, что ни одну деталь Лукас не считал слишком мелкой для своего внимания – он по-прежнему лично одобрял каждого работника и лицензии на товары с символикой, – один проект он почти полностью отдал на откуп другим: праздничный специальный выпуск «Звездных войн», который канал CBS планировал показать за неделю до Дня благодарения. Лукас участвовал в проекте на ранних стадиях: вместе со сценаристом-телевизионщиком, Брюсом Виленчем, прошелся по синопсису истории, в котором содержались очень смутные, но амбициозные задумки: действие должно происходить на родной планете Чубакки, Кашиике, семья вуки победит имперцев по пути на праздник Дня Жизни, и большую часть времени вуки должны были говорить на своем языке, состоящем из воя и рыка, – без помощи субтитров.

Виленч внимательно выслушал, а затем медленно выдохнул. «Вы решили построить историю вокруг персонажей, которые не говорят, – недоверчиво сказал он Лукасу. – Единственные звуки, которые они издают, похожи на оргазмы толстяков». Лукас

посмотрел на него в ответ без тени улыбки, и Виленч, сдавшись, вскинул руки. Лукас, как сказал Виленч, «обладает тем, что необходимо любому режиссеру: сумасшедшей верой в собственное видение; и он собирался каким-то образом воплотить его в жизнь»[992].

Не получилось. Лукас, занятый съемками «Империи» и развитием своей компании, полностью передал спецвыпуск в руки опытных продюсеров, Дуайта Хемиона и Гэри Смита, и решил просмотреть видеозапись работы только когда она будет окончена. Увидев, что его персонажи вовлечены в болезненно несмешную комедию с Харви Корманом и музыкальными интерлюдиями от «Джефферсон Старшип», Лукас понял, что у него проблемы. Даже Форд, Хэмилл и Фишер, которые храбро играли своих героев, не смогли затмить собой остальной материал; все трое выглядели несчастными, хотя Фишер была рада возможности спеть песню Дня Жизни под тему «Звездных войн» Уильямса – но тут можно было лишь вздрогнуть. Единственный отрывок, который вызывал хоть какой-то интерес у Лукаса, – одиннадцатиминутный мультфильм канадской компании «Нелвана Ltd», в котором зрители впервые познакомились с Бобой Феттом. Время показа приближалось, и Лукасу оставалось только дать добро, предварительно попросив исключить его имя из титров.

Спецвыпуск на полную рекламировался на CBS, и его с нетерпением ожидали поклонники – все-таки «Звездные войны» по телевизору. «Звездные войны: Праздничный спецвыпуск» показали 17 ноября 1978 года, и это был абсолютный кошмар. Продюсер Дуайт Хемион назвал его «самым дерьмовым дерьмом, которое я когда-либо выпускал», Лукас – «клоунадой»[993]. Он отказался от контроля, и «Звездные войны» выставили глупыми. Подобную ошибку он не собирался повторять.

На тот момент праздничный спецвыпуск списали со счетов, как творческий провал Лукаса, полностью погруженного в фильм «Империя наносит ответный удар», который, казалось, израсходовал весь бюджет еще до начала съемок. К декабрю счетоводы «Лукасфильм» оценили предполагаемый бюджет «Империи» в колоссальный двадцать один миллион долларов. Лукас, чьи ресурсы истощались, выделил 20 миллионов долларов из денег своей компании в качестве залога для банковского займа. В «Элстри» стоимость строительства декораций приближалась к трем с половиной миллионам долларов. Кроме того, они с Керцем выделили два миллиона долларов на постройку нового постоянного павильона – достаточно большого, чтобы целиком вместить «Тысячелетнего сокола»; в этот раз

модель не собирались разрезать пополам.

Даже те, кто хорошо знал Лукаса, были поражены его бычьим упорством полностью профинансировать фильм. Независимость – одна вещь; банкротство – совсем другая. Но эти люди не понимали одного: Лукас оплачивал не фильм; он покупал себе творческую свободу. «Это была отличная возможность получить независимость от голливудской системы», – говорил он. Теперь чужие бухгалтеры-крохоборы не могли считать каждый его цент, отказывать в деньгах, необходимых для съемок, – а главное, не было студийных бюрократов, которые на предпоказе смотрели бы через его плечо и заставляли вносить изменения из-за своих капризов. «Этого я хотел избежать»[994].

Но даже «Империя наносит удар», снятая полностью без участия Голливуда, была всего лишь средством для достижения более великой цели. Настоящая творческая свобода Лукаса зависела от ранчо Скайуокер. Уже тогда он набрасывал схемы строений в записных книжках и на клочках бумаги, точно так же, как рисунки автомобилей в школе. Все стены в Паркхаузе были завешаны чертежами и иллюстрациями, и Лукас с удовольствием хвастался ими и страстно рассказывал о ранчо любому, кто был готов выслушать, – в том числе Ирвину Кершнеру, который приехал в Паркхауз, чтобы обсудить «Империю», а в итоге больше проговорил о совсем другой империи Лукаса. «Это была правда необычайная мечта, – сказал Кершнер. – Киноиндустрия зарабатывала миллиарды долларов, и никто никогда не вкладывал их в библиотеки, исследования, встречи режиссеров, создание атмосферы, в которой любовь к фильмам открыла бы новые горизонты»[995].

Просматривая рисунки и чертежи, Кершнер понял, в насколько по-настоящему незавидное положение поставил его Лукас: суть «Империи» была не только в том, чтобы снять крепкий сиквел, который поддержал бы существование франшизы. «Это, – сказал Лукас, указывая рукой на изображения ранчо, развешанные на стенах, – причина, по которой мы снимаем второй [фильм]. Если картина получится, я построю его. Если не получится, все кончено»[996].

9. Тучи сгущаются. 1979–1983

У Лукаса начались серьезные проблемы с сиквелом. Один из его актеров – пожалуй, главная звезда первой части, – ясно дал понять, что не вернется во второй фильм без серьезного повышения зарплаты. Сценарий был слабый – «одна из тех историй, у которой никогда не должно было быть продолжения, правда», – сказал Гэри Керц, – а Лукас, несмотря на свои обещания, постоянно вмешивался в съемочный процесс[997]. Когда он не стоял над душой у лично выбранного им режиссера, он просто бродил по площадке, сам снимал сцены и командовал в монтажной.

Сиквел назывался «Новые американские граффити», и Лукаса заставили снять его практически силой. «Мне не стыдно, что я снял его», – говорил Лукас позднее, но это не означало, что он был доволен фильмом[998].

Пытаясь заработать на имени Лукаса посреди цунами, поднятого «Звездными войнами», «Юниверсал» в мае 1978 года вновь запустила в прокат «Американские граффити» со значительным успехом – «еще слаще во второй раз», – восторгался Гэри Арнольд в «Вашингтон пост», – и Нед Танен недвусмысленно напомнил Лукасу, что он все еще должен «Юниверсал» один фильм[999]. Для Танена казалось естественным снять продолжение «Американских граффити», но Лукас, который уже занимался сиквелом «Звездных войн», попытался отказаться от возвращения именно к этому источнику. Танен изворотливо начал угрожать, что продолжение снимут без участия Лукаса, прекрасно понимая, что подобная идея для Лукаса неприемлема. С неохотой Лукас сдался – именно *поэтому* он настоял на том, чтобы в договоре по «Звездным войнам» все права на продолжение отошли ему, – и согласился снять сиквел своего первого большого хита.

Наверное, фильм был обречен с самого начала. Лукас уже загнал себя в угол концовкой «Американских граффити», где в титрах были раскрыты дальнейшие судьбы четырех главных персонажей. Но он все равно грубо набросал сюжет истории и позвал актеров из первого фильма – большинство не попросили даже синопсиса или сценария, прежде чем согласиться. Однако Ричард Дрейфус, который играл Керта, стал большой звездой после роли в «Челюстях» в 1975-м, а затем оскароносной роли в фильме «До свидания, дорогая» 1977 года, и с тем скудным бюджетом, который выделила «Юниверсал», у Лукаса не было шансов нанять его. «Мало денег, – обиженно заявил Дрейфус

«Лос-Анджелес таймс». – Они предложили мне одну десятую моей [обычной] зарплаты, и я отказался… Я все еще в хороших отношениях с Лукасом, но на этот раз ему не придется рассказывать историю Керта Хендерсона»[1000].

Лукас передал задачу поиска сценариста еще одному старому другу из USC, Ховарду Казаняну, которого нанял в качестве линейного продюсера для «Новых американских граффити» – бесхитростное название показывало, что особого интереса к проекту Лукас не испытывает. Казанян пригласил Б.У.Л. «Билла» Нортона, однокурсника Глории Кац из UCLA, который соответствовал большинству критериев, выставленных Лукасом для сценариста: он был из Калифорнии, примерно одного возраста с Лукасом, с одним хитом – драмой о наркотиках 1972 года «Циско Пайк», – в коротком послужном списке. Нортон ждал возможности снова начать писать и режиссировать. «Джордж не хотел сам снимать этот фильм, – сказал Керц, – он искал режиссера, которого сможет контролировать»[1001]. Нортон как раз подходил.

Нортона призвали в Паркхауз, чтобы обсудить сюжетные линии, которые прописал Лукас для четырех главных персонажей: как вспоминал Нортон, некоторые «Джордж уже проработал в деталях», другие же «требовали исправлений»[1002]. Лукас продумал четыре параллельные линии, которые происходят во время разных канунов Нового года и отслеживают судьбы Джона Милнера, Стива и Лори, Терри «Жабы» и – раз Дрейфус отказался от роли – случайной девушки «Жабы» из первой части, серьезной Дебби Данем. Лукас представлял себе, что история каждого персонажа будет снята в четырех различных стилях: например, хипповое приключение Дебби в психоделическом полиэкранном стиле, а похождения «Жабы» во Вьетнаме на черно-белой покорябанной шестнадцатимиллиметровой пленке, очень похоже на то, как Лукас представлял себе съемки «Апокалипсиса сегодня». Кстати, Лукас подчеркнул, что ожидает от Нортона быстрой работы: фильм нужно написать, снять, смонтировать и выпустить до середины августа 1979 года, когда в кинотеатрах должен был появиться «Апокалипсис сегодня» в версии Копполы. Узнав, что задумал Лукас, Джон Милиус удивленно покачал головой: «Он хочет испортить праздник Фрэнсису, понимаете?»[1003]

Нортон писал быстро, хотя Лукас и Казанян все равно стояли у него над душой и не давали вводить новых персонажей или слишком сильно отходить от сюжетных линий Лукаса.

«Сценарий не самый чудесный», – сказал Керц, который, видимо, был рад, что не участвует в этом проекте; но сценарий

едва ли обладал значением для Калеба Дешанеля, еще одного друга из USC, которого Лукас назначил своим главным оператором. Съемки в разных форматах, как сказал Дешанель позднее, «были безумной идеей, но нам было очень весело. Это правда было продолжение атмосферы USC»[1004].

Лукас выделил Нортону всего сорок четыре дня на съемки – но по сравнению с «Американскими граффити», которые были сняты в 1972-м за двадцать восемь дней, это была вечность. Съемки начались на калифорнийской гоночной трассе: трибуны были заполнены актерами массовки, которых Лукас заманил бесплатными игрушками по мотивам «Звездных войн». Лукас заявился в первый день и поклялся оставить Нортона в покое, но не смог сдержаться. Он срежиссировал почти все вьетнамские эпизоды самостоятельно, сняв военные вертолеты рядом со Стоктоном, а затем забрал себе весь монтаж, еще больше оттеснив Нортона. Лукас понимал, что ни во что не ставит своего режиссера, и позднее признал, что их полярные подходы к фильму не сработали. «Вся моя идея стилистики “Новых американских граффити” была полностью неудачна, насколько я понимаю, – признавался Лукас. – Билл более консервативный рассказчик, и мне кажется, я вынудил его делать вещи, которые не совпадали с его внутренними убеждениями»[1005].

Художественный конфликт был заметен и на экране; после премьеры в августе 1979 года «Новые американские граффити» попали под перекрестный огонь и критиков, и зрителей, хотя большую часть колкостей за решения Лукаса принял на себя Нортон. «Вашингтон пост» назвала фильм «несерьезной пародией» на оригинал, страдающей от «терминальной стадии слащавости»[1006]. Между тем критик «Нью-Йорк таймс» Джанет Маслин припечатала фильм, как «абсурдно истолкованный» и – в строчках, которые наверняка глубоко задели Лукаса, – сравнила вьетнамские эпизоды с «Апокалипсисом сегодня» в пользу Копполы[1007].

Казанян был озадачен критикой, но Лукас едва пожал плечами. «Там есть вещи, которые мне не нравятся. И есть вещи, которые нравятся», – сказал он загадочно[1008]. Хотя он наверняка беспокоился; проект ему не нравился, но его первая попытка снять сиквел провалилась. Теперь он находился посреди съемок другого сиквела, на который был поставлен каждый заработанный им доллар, и пример «Новых американских граффити» пугал его. «Все, что у меня есть, все, что я заработал, вложено в “Империю”», – нервничал он[1009]. «Мы правда не знаем, не станет ли “Империя” еще одними “Новыми американскими граффити” … Если она [провалится], то я

потеряю все»[1010].

А с этим сиквелом все тоже шло не очень удачно.

Сценарист Лоуренс Каздан перерабатывал сценарий «Империи» вплоть до начала съемок, изо всех сил стараясь оживить реплики Лукаса и почившей Ли Бреккет. Лукас ясно дал понять, что из уважения к Бреккет укажет ее среди авторов, – Каздану это вполне подходило, так как, пытаясь привести сценарий в порядок, он иногда сомневался, хочет ли вообще видеть свое имя в титрах. «В сценарии были такие отрывки, – вспоминал Каздан, – что, читая их, я говорил себе: “Не могу поверить, что Джордж написал эту сцену. Она ужасна”»[1011].

Как и погода. Режиссер Ирвин Кершнер начал снимать в Финсе, в Норвегии, в марте 1979 года, и сразу же в процесс вмешалась метель, очень сильная даже по меркам региона: из-за вихря видимость была не больше пары метров (импровизируя, Кершнер просто разворачивал камеру на улицу от двери своего номера и снимал Хэмилла, бредущего сквозь снегопад). Лукас прилетел в «Элстри» в конце марта и обнаружил, что гигантский павильон, в который они с Керцем вложили свои деньги – позднее его назвали павильоном «Звездных войн», – все еще строится, и его внутренняя часть открыта всем весенним дождям; а Павильон № 4 разрушил пожар. Более того, доллар падал по отношению к британскому фунту, и с каждым днем цены становились все выше. Бюджет Лукаса, изначально установленный на отметке в 18 миллионов, уверенно двигался к 22 миллионам долларов, а к июлю вырос до 25 миллионов. Таких денег у Лукаса не было.

Лукас бесконечно клялся, что больше не будет режиссировать: «Мне кажется, больше пользы от меня будет на должности исполнительного продюсера», – настаивал он, – но так и не смог полностью передать режиссерские обязанности другому[1012]. «Ему очень сложно просто смотреть, как работает другой режиссер», – подметил Керц[1013]. Каждый раз, появляясь на съемочной площадке, Лукас стоял в стороне, смотрел – сложив руки на груди, поджав губы – и сгорал от нетерпения самому встать за камеру. «Я не считаю, что все стоит снять совсем по-другому, – объявил он, но тут же взял свои слова обратно: – Ну, возможно, иногда, – продолжил он. – Но мне больше нравится, когда всю работу делает кто-нибудь другой». Каздан поражался способности Лукаса добиваться воплощения своего видения, «он пытался вести [всех] именно к тому, чего хочет», но казался «очень добрым, и веселым, и обаятельным в своей собственной манере»[1014]. Или как дипломатично отметил Кершнер: «Пока что я поймал его за камерой всего раз или два»[1015]. По мере

дальнейших съемок ничего не менялось.

Когда Лукас не присутствовал в «Элстри», то лично наблюдал за работой ILM по спецэффектам. «Я контролирую спецэффекты, поэтому уверен, что тут у нас трудностей не будет, – сказал он одному журналисту. – Единственная моя проблема сейчас – скорость производства»[1016]. Во время создания «Звездных войн» Лукас ссорился с Дикстрой из-за медлительного темпа создания необходимых технологий. Теперь он узнал, что кропотливо собранное оборудование уже нуждается в обновлении, иначе оно не сможет справиться с более сложными спецэффектами для «Империи». Некоторые кадры – например, полет «Тысячелетнего сокола» через кольцо астероидов – требовали объединения более двухсот кусочков пленки, для чего ILM нужно было построить новый кинокопировальный аппарат. Уверенность Лукаса в спецэффектах – одно дело, контроль расходов – совсем другое. Спецэффекты, как, впрочем, вообще все в «Империи», сжигали его деньги быстрее, чем ожидалось.

Весна перешла в лето, и ситуация превратилась из плохой в ужасную. Кершнер, нанятый за искусность в работе с актерами, все дольше и дольше возился с каждой сценой, репетируя и переписывая реплики, воодушевляя актеров высказывать свои мысли по поводу диалогов и игры. Большую часть времени его преданность актерской игре окупалась – долгое обсуждение с Фордом и Фишер привело к запоминающейся импровизации, ответу фордовского Хана Соло фразой «Я знаю» на признание Леи в любви, – но неспешный темп замедлял съемки и злил Лукаса[1017]. В те разы, что Керц вступал в ссоры между Лукасом и его режиссером, он принимал сторону Кершнера – и к еще большему раздражению Лукаса, даже Марша защищала видение режиссера. «Мы с Маршей во многом соглашались, – говорил Кершнер. – Мы считали, что в фильмах [по “Звездным войнам”] могут быть более сложные, глубоко проработанные персонажи. Джордж считал, что они должны быть простые, совсем в другой манере. Это серьезная разница в философских подходах. Однако для меня здесь не было эмоциональной проблемы. Я знал, что это его фильм, и я просто работаю на него»[1018].

Еще одна фишка домино зловеще покачнулась в июне, когда Алан Лэдд объявил о своем уходе после громкого скандала с руководителями «Фокс». Лукас оставался без своего самого сильного защитника перед раздражительной и непредсказуемой студией. Собственно, в уходе Лэдда во многом была виновата его преданность Лукасу, из-за которой – как считали счетоводишки «Фокс» – студия подписала по «Империи» однобокий договор, который давал Лукасу слишком много преимуществ. Лэдд не

собирался увольняться до зимы, но из-за его объявления Керц бросился перепроверять, все ли их контракты подписаны.

Затем 5 июня Джон Барри – оскароносный художник-декоратор Лукаса, который взял на себя обязанности режиссера вспомогательной операторской группы, – слег с менингитом прямо посреди съемок в «Элстри» и умер несколько часов спустя в возрасте сорока трех лет. Его смерть ошеломила всех. Керц взял на себя управление вспомогательной группой, а Лукас вылетел в Лондон, чтобы попытаться наладить рассыпающееся производство. Примерно в то же время Банк Америки, нервозно наблюдающий за распухающим бюджетом, недельные выплаты по которому приближались к миллиону долларов, внезапно пригрозил отозвать заем Лукаса и остановить съемки. Лукас в ярости возложил всю вину за превышения бюджета на Гэри Керца, который, по мнению Лукаса, потворствовал Кершнеру с его неторопливым темпом и не смог удержать съемки в узде. «Джордж очень переволновался из-за того, что мы так долго снимаем, – прямо сказал Керц, – и обвинил меня в превышении расходов на “Империю”»[1019].

Юристы «Лукасфильм» призывали к терпению, но Лукас, разыскивая деньги, перевел пятьсот двадцать пять тысяч долларов из «Блэк Фэлкон» в «Чаптер II» и растягивал те немногие средства, что у него остались, перейдя на выплаты зарплаты раз в две недели, – лишь бы не ползти в «Фокс» на полусогнутых и не просить деньги, необходимые на окончание фильма. Лукас не собирался доставлять им такого удовольствия. «Все деньги, которые я заработал на “Звездных войнах”, пошли в этот проект, и даже больше, но я не хотел возвращаться к “Фокс” и отдавать им фильм, потому что мне бы пришлось вернуть им все права, – говорил Лукас. – Я был вынужден как-то продолжать съемки, просил людей работать без зарплаты… надеялся, что мне в любом случае не придется возвращаться к “Фокс” и полностью пересматривать договор»[1020]. Как и всегда у Лукаса, все сводилось к контролю: «Я так сильно хотел независимости». В итоге он согласился передать несколько процентов от прибыли «Фокс» в обмен на то, что студия выступит гарантом нового займа у Первого Национального Банка Бостона, – этот компромисс удовлетворил обе стороны. «Я думаю, студия не меньше нас хотела, чтобы фильм был снят», – сказал Лукас[1021]. Тем не менее «Лукасфильм» оставалась единственным поручителем займа; если «Империя» не принесла бы прибыль, это поставило бы крест на существовании компании.

С такими ставками Лукас решил, что единственный выход – следить за Кершнером весь остаток съемок. «Я приезжал каждый

день, помогал Кершнеру, – говорил Лукас позднее, – это повлекло за собой много работы»[1022]. Когда Лукаса напрямую спросили, смог бы он завершить съемки быстрее Кершнера, он как ни в чем не бывало ответил: «Думаю, что да»[1023]. Он включился в монтаж и склеивал вторую редакцию из чернового варианта Пола Хирша, как только тот успевал его делать. Даже с прямым участием Лукаса все еще оставались проблемы, неподконтрольные ему: несколько катушек пленки были испорчены во время проявки, а на других картинка была слишком мутная, и из-за этого пришлось пожертвовать несколькими сценами ради скорости.

Из самых важных сцен еще необходимо было снять эпизоды с участием Йоды, чью разработку Лукас по большей части доверил создателю маппетов Джиму Хенсону, который работал вместе со Стюартом Фриборном и волшебниками из ILM. Лукасу безмерно нравился Хенсон; оба были демонстративно независимыми, руководили собственными бунтарскими компаниями, были свободны от вмешательства Голливуда, считали себя фриками-поклонниками технологий и с удовольствием посвящали свое время развитию технологий, необходимых для полноценной передачи их видения на экране. Йода стал важным проектом для них обоих. Лукасу были нужны правдоподобная кукла и талантливый кукловод, который будет ею управлять, а Хенсон с нетерпением ждал возможности применить уроки, выученные в ILM – по большей части об использовании маленьких, дистанционно управляемых механизмов для контроля над глазами, ушами и щеками кукол, – для фильма «Темный кристалл», который снимал он сам.

Хенсон руководил большей частью создания Йоды, но он, к удивлению Лукаса, не стал сам управлять куклой, а порекомендовал передать персонажа своему давнему соратнику, Фрэнку Озу. Разносторонний Оз, игравший в «Маппет-шоу» таких персонажей, как Мисс Пигги и Медвежонок Фоззи, восхищал окружающих своей способностью создавать персонажей почти что силой воли – он сам считал себя актером, не просто кукловодом, – и в предыдущие месяцы полностью погрузился в характер Йоды, придумал собственную предысторию персонажа; Оз придал миниатюрному мастеру-джедаю и степенность, и тонкое чувство юмора, и запоминающуюся манеру речи.

Лукас серьезно сомневался, стоит ли передавать такую важную роль резиновой кукле, каким бы талантливым ни был кукловод. «Это серьезный риск, – сказал Лукас, – потому что, если бы кукла не получилась правдоподобной, весь фильм можно было бы спустить в унитаз»[1024]. Ему не стоило волноваться; Йода не только был аккуратно собран – маленькие моторы и винты

открывали его глаза, трясли ушами, оттягивали щеки, – Оз еще и превосходно сыграл его с поддерживающей командой из двух, а иногда и трех других кукловодов. Как только в августе начались съемки с Озом и Йодой, стало понятно, что персонаж восхитительно правдоподобен. Оз играл так убедительно, что иногда Кершнер, сам того не осознавая, обращался напрямую к Йоде, а не адресовал свои комментарии Озу, который в неудобной позе скрывался за декорациями. Да и сам Лукас мог совсем забыться, сидя в позе лотоса в домике Йоды и глубоко погрузившись в разговор с куклой, даже если Оз был прямо под его носом.

Йода в буквальном смысле был в хороших руках, и Лукас занялся еще одним мастером-джедаем, единственным актером из оригинального состава, который не вернулся в фильм. За обедом Лукас успешно заманил сэра Алека Гиннесса обратно, пообещав треть процента за работу, которая заняла бы меньше одного дня. В конце августа, когда последний кусочек пазла актерского состава встал на место, Лукас вернулся обратно в Сан-Рафаэль, чтобы понаблюдать за ILM, с беспокойством оставив дела в Лондоне на Кершнере – но не под присмотром Гэри Керца. Съемки отставали от графика больше чем на пятьдесят дней, бюджет продолжал расти, банки нервничали, так что Лукас решил, что хватит с него Керца и его потворства Кершнеру, и поставил во главе Ховарда Казаняна, своего продюсера из «Новых американских граффити». «Мне нужно было закончить фильм, – сказал Лукас без проблеска сентиментальности, – только это меня тогда волновало»[1025].

Под присмотром Казаняна Кершнер закончил съемки продолжения, «Империя наносит ответный удар», 24 сентября 1979 года. Лукас вздохнул с облегчением; теперь он мог *по-настоящему* заняться фильмом, работая над монтажом вместе с Полом Хиршем, сначала в Паркхаузе, а затем в арендованном офисе на Сан-Ансельмо-авеню, 321. Лукас был недоволен первым полным монтажом Хирша и переделал фильм, придав ему более быстрый темп, близкий к своему стилю. Но результат оказался кошмарным – сцены сменялись слишком быстро, невозможно было уследить за сюжетной линией, – и Лукас ругался с Кершнером, Хиршем и Керцем, пока все они не убедили его вернуться к более медленному и размеренному темпу версии Хирша.

Между тем надежный Бен Бертт продолжал создавать звуковые спецэффекты, а Лукасу было нужно найти еще несколько ключевых голосов. Он вновь пригласил Джеймса Эрла Джонса для озвучивания Вейдера, в том числе ключевого отрывка

диалога – «Нет. *Я* твой отец», – о котором во время съемок знали только Хэмилл, Кершнер и несколько других участников съемочной группы (Дэйв Проуз за маской Вейдера произнес реплику «Оби-Ван убил твоего отца» и не знал о настоящем повороте сюжета, пока не посмотрел фильм в кинотеатре). Сам Джонс во время записи реплик Вейдера зимой 1980 года решил, что Вейдер лжет.

Еще один важный голос был нужен для Йоды. Наблюдая за игрой Оза в павильонах «Элстри», Лукас сначала сомневался, что стоит приглашать Оза говорить за мастера-джедая. «Джорджу не понравился мой голос, – пожимал плечами Оз. – Я дал ему кассету [с записью]; он ответил: “Нет, спасибо”»[1026]. Но, прослушивая одного актера за другим, Лукас начал понимать: «Если речь идет о куклах, то всегда лучше справится кукловод, который исполняет роль»[1027], и Оз – как и Энтони Дэниелс для С-3РО – был естественным и логичным выбором.

Большую часть времени Лукас проводил в здании «Кернер» и наблюдал, как Деннис Мюрен, Ричард Эдлунд и команда ILM медленно, но верно создают спецэффекты. Чтобы успеть к премьере в мае 1980-го, спецэффекты нужно было завершить не позднее марта. Помимо продвинутой технологии управления движением, которую использовали еще в «Звездных войнах», ILM задействовала кукольную анимацию старой школы для бронированных шагоходов AT-AT, бредущих по снегу, а также подвижных таунтаунтов, на которых ехали повстанцы во вступительных сценах. Число необходимых спецэффектов росло и росло, и потому работники киноархива не успевали фиксировать прохождение материалов только с помощью карандаша и бумаги. Лукас и его команда приобрели новый инструмент, чтобы записывать данные и разыскивать каждый отрезок пленки: на столе в ILM появился новейший компьютер «Эппл».

Лукас всегда следил за новыми технологиями и поэтому его очень заинтересовали возможности, которые появлялись в кинематографе благодаря компьютерам. Контролируемые компьютерами камеры ILM и файловая система на настольном ПК Apple работали отлично, но Лукас мечтал о будущем, в котором благодаря компьютерам пленка полностью устареет. «Все, кто работал с пленкой, понимают, что это устаревшая идея из девятнадцатого века», – утверждал Лукас[1028]. При использовании традиционной пленки все отдельные элементы кадра – актеров, спецэффекты, сияние световых мечей, лазерные лучи – нужно было собирать отдельно, а затем соединять на кинокопировальном аппарате: весь этот процесс пожирал время и вызывал головную боль, потому что случалось много ошибок и

аппарат часто царапал или истончал пленку. Так что для того, кто жаждал контроля – и особенно для того, кто главным элементом кино считал монтаж, – цифровой кинематограф, который позволял бы управлять всеми элементами прямо на экране устройства без потери качества, был идеальным выходом. Но только Лукас совсем не представлял себе, как это будет работать. Технология, которую он себе воображал, еще не существовала, даже на бумаге.

Вкратце это был отличный исследовательский и конструкторский проект для ранчо Скайуокер.

Никакой инфраструктуры там пока не было. Ранчо по-прежнему представляло собой серию эскизов, прикрепленных к стене в Паркхаузе, хотя Лукас постепенно начинал нанимать вице-президентов и руководителей отделов, чтобы они начали работу сразу по окончании строительства. Компьютерный отдел был одним из главных приоритетов, и Лукас собрался нанять лишь самых умных и дальновидных конструкторов, программистов и инженеров. Его первым сотрудником стал гениальный специалист по компьютерным системам и физик по имени Эд Кэтмелл, который руководил отделением в Нью-Йоркском институте технологий (NYIT) и работал в переоборудованном гараже на Лонг-Айленде. Они с Лукасом сразу сошлись, и Кэтмелл вскоре устроился на верхнем этаже здания, которое Лукас снимал в Сан-Ансельмо, в кабинете рядом с Маршей. За следующий год Кэтмелл одного за другими привел коллег из NYIT, ловко переманив своего бывшего партнера Элви Рея Смита, чтобы в компьютерном отделе «Лукасфильм» работали только самые умные сотрудники, как и хотел Лукас.

Для Кэтмелла и его команды – все они были гики, восторженные поклонники «Звездных войн» – это была работа мечты. «Во всем Голливуде только Джордж серьезно инвестировал в технологии, – говорил Кэтмелл. – Большие студии боялись рисковать, но Джордж понимал ценность инноваций. Он единственный оказывал поддержку, остальные до этого еще не додумались»[1029]. Лукас поставил им задачу разработать мастерскую цифрового кинематографа: создать цифровую систему монтажа и звука, а также цифровой принтер, на котором можно было бы совмещать и перемещать изображения.

Кэтмелл, который восхищался Уолтом Диснеем почти так же сильно, как Эйнштейном, надеялся убедить Лукаса выделить некоторое время и на компьютерную мультипликацию; однако Лукас посчитал это направление неперспективным. Он хотел, чтобы Кэтмелл создавал инструменты для цифрового кино, а не тратил время на высокотехнологичные мультики. Кэтмелл

послушно выполнял приказы, но продолжал нанимать сотрудников, которые устраивали его *лично*, даже если приходилось делать это втихомолку; например, когда Кэтмелл принимал на работу молодого мультипликатора Джона Лассетера, бывшего сотрудника «Дисней», он выудил одобрение руководителей «Лукасфильм», окрестив должность Лассетера «разработчик интерфейсов».

Несколько следующих лет компьютерное подразделение усердно, хоть и медленно, работало над аппаратурой, о которой грезил Лукас. Кэтмелл и его команда несколько расходились с Лукасом в представлении о конечных целях использования нового оборудования, но они полностью разделяли его склонность к эффектным названиям для своих проектов. Как-то за ужином один из разработчиков предложил назвать их новый компьютер для наложения изображений “Picture Maker” (создатель изображений). Элви Рей Смит сказал, что нужно что-то покруче: может, сделать акцент на лазере, который использовался компьютером для большей части процесса сканирования – и назвать проект, например, «Пиксер» (Pixer)? После некоторого обсуждения все решили немного видоизменить слово – новое звучание всем понравилось больше.

«Пиксар».

«Империя наносит ответный удар» вышла в прокат в среду 21 мая 1980 года сразу в ста двадцати шести кинотеатрах и побила рекорды посещений в ста двадцати пяти. Никакая другая студия не решилась выпускать фильм параллельно с этой премьерой. Вновь поклонники ждали в очередях – многие ставили палатки на ночь, некоторые мокли под проливным дождем. Родители писали записки с просьбой освободить детей от школы, а затем стояли в очереди вместе с ними. На той же неделе журнал «Тайм» поместил Дарта Вейдера на обложку и превознес фильм, написав, что «он еще лучше, чем “Звездные войны”»[1030]. На следующей неделе президент Картер пригласил вице-премьера КНР, Гэна Бяо, на просмотр фильма со своей семьей в Белом доме. «Гэн Бяо едва мог усидеть на месте во время просмотра, – отчитался Картер. – К счастью, он не задавал вопросов об оружии, которое показывали на экране»[1031].

В целом отзывы были положительные; Лукас завоевал сердца критиков в «Тайм» и «Лос-Анджелес таймс», и – настоящая победа – даже категоричная Полин Кейл из «Нью-Йоркера» заявила: «Нет сомнений, что в этой бурлящей молодежной саге нет недостатка воображения». Но множество рецензентов были огорчены намеренно более суровым и взрослым тоном фильма. Джанет

Маслин из «Нью-Йорк таймс» утверждала, что «новый фильм такой же технически умелый и такой же отполированный, [как “Звездные войны”], но не столь же легкий и не столь же веселый»[1032]. Тем временем коллега Маслин, Винсент Кэнби, посчитал фильм положительно «слабым», списав его со счетов, «как большую, дорогую, затратную по времени, по сути, механическую историю», и добавил: «Этот фильм выглядит так, будто его снимали издалека»[1033].

Лукас также смутил критиков – и поклонников, – поставив после титров и перед вступительной сценой строчку о том, что зрители смотрят «Эпизод V: Империя наносит ответный удар». Внимательные люди отметили, что Лукас открыл свои карты, когда перевыпустил «Звездные войны» с новым заголовком во вступительной сцене: «Эпизод IV: Новая надежда». С этого момента Лукас всегда заявлял, что разделил свой первый гигантский сценарий «Звездных войн» на тройки, а затем решил снять среднюю тройку в первую очередь, и «Новая надежда» – четвертая часть девятисерийной саги.

Керц только качал головой. «Это неправда, – говорил он позднее. – У Джорджа было много небольших эпизодов и отрывков, действительно хороших, которые затем перешли в чистовик [“Звездных войн”, но] на другие фильмы материала бы точно не хватило»[1034]. Но Лукас всегда подчеркивал, что эпическая мифология целой галактики сложилась у него в голове с самого начала, хотя иногда и не мог точно сказать, сколько частей планировал – шесть или девять. Как минимум один критик накинулся на Лукаса за то, что он дразнит поклонников, обещая еще несколько картин про «Звездные войны». «Джордж Лукас сообщил, что два фильма – на самом деле четвертая и пятая часть девятисерийной саги, – фыркнула Джудит Мартин из «Вашингтон пост», – как будто зрители когда-то смогут увидеть все фильмы, как поклонники Вагнера, отправляющиеся на неделю в Сиэтл, чтобы погрузиться в прослушивание полного варианта “Кольца Нибелунгов”», – эту мысль она отбросила как «нелепую»[1035].

За неделю до выхода «Империи» Лукас все еще не был уверен, получился ли у него хит. «Думаю, шансов у него пятьдесят на пятьдесят, – говорил он. – В этом вопросе я большой пессимист: то же самое я говорил и о первом фильме»[1036]. Его тревожили цифры; после печати плакатов, рекламы и затрат на дистрибуцию «Империя» должна была заработать 50 миллионов долларов, чтобы вложения Лукаса окупились. А чтобы превратить ранчо Скайуокер в комплекс, который он себе представлял, «Империя» должна была принести гораздо больше.

Но он переживал напрасно. За первые пять недель фильм

заработал 64 миллиона; к сентябрю цифра перевалила отметку в 160 миллионов. К концу 1980-го «Империя» пришла как величайший фильм года, а к концу первого проката принесла прибыль в почти 200 миллионов долларов и стала третьим самым успешным фильмом в истории: ее опережали только «Звездные войны» и «Челюсти». Лукас положил в карман больше 100 миллионов долларов прибыли.

Он поставил ранчо Скайуокер на «Империю» – и выиграл.

После «Империи» Марша надеялась, что они с мужем хотя бы немного отдохнут вместе. «Моей жене нравится отдыхать, – рассказывал Лукас журналу «Старлог». – Она расстраивается, если из года в год у нас не получается никуда поехать. Она любит повторять: “Слушай, давай уедем на две-три недельки и просто отдохнем…” Но мне всегда приходится говорить [ей]: “На следующей неделе. Мне нужно кое-что закончить”. Но как только я заканчиваю, появляется что-то еще. Так и не получается никуда уехать»[1037].

На этот раз «чем-то еще» стал «Индиана Джонс: в поисках утраченного ковчега». Марше снова пришлось ждать.

Лукас весь год пытался продать «Ковчег» по всему Голливуду и отправил первый черновик Каздана в «Юниверсал», «Уорнер», «Орион» и «Парамаунт» – вместе со списком условий. Так же как во время переговоров с «Фокс» по «Империи», он предлагал сам вложить в создание «Ковчега» до 20 миллионов долларов, а студии выдать разрешение на прокат завершенного фильма в обмен на процент от прибыли.

«Уорнер», которая все еще пыталась помириться с Лукасом после горького опыта с «THX 1138», сразу проявила интерес, но потом так долго размышляла, что ее обыграла «Парамаунт» во главе с агрессивным и дальновидным президентом Майклом Айснером. «Джордж пришел ко мне домой, – вспоминал Айснер, – и сказал: “Давайте заключим самую выгодную сделку Голливуда”»[1038]. 7 ноября 1979-го «Парамаунт» объявила о заключении договора с «Лукасфильм» и «Райдерз Компани», по которому Лукасу отошло почти все, о чем он просил. До тех пор пока фильм не окупится, прибыль будет разделена 60 % против 40 % в пользу студии, затем она будет делиться поровну. Неплохие условия, но руководство «Уорнер» предупредило «Парамаунт», что если соглашаться на все условия кинематографистов, то киноиндустрии скоро придет конец – подобная критика уже стоила Лэдду работы в «Фокс». Но Айснер не волновался. «Даже если с таким предложением нас разводят, было бы здорово, если бы нас так разводили раза два-три в год», –

сказал он[1039].

Пока Каздан продолжал работать над сценарием в течение 1979-го и начала 1980 года, Лукас изменил имя главного персонажа. Спилберг настаивал, что ему не нравится имя «Индиана Смит», оно напоминало ему о вестерне 1966 года со Стивом Маккуином в главной роли – «Невада Смит». Лукас же всего лишь хотел, чтобы у персонажа было характерное американское имя, так что без лишних переживаний сменил его на «Индиану Джонса».

С именем вышло легко; подбор актеров оказался куда сложнее. Как обычно, Лукас провел масштабные кастинги, пригласив множество актеров и актрис на главные роли Инди и Мэрион – Кристофера Геста, Дебру Уингер, Дэвида Хассельхоффа, Джейн Сеймур, Сэма Эллиотта, Карен Аллен, – а затем записал разные пары на видео, чтобы увидеть, пробежала ли между ними искра. Его впечатлил Том Селлек, который к тому времени успел сняться в основном в рекламе и небольших ролях на телевидении, но недавно Селлека пригласили на главную роль в телесериале CBS «Частный детектив Магнум». Телеканал, чувствуя в актере восходящую звезду, по договору запретил ему сниматься где-то еще. Так что Селлек оказался занят.

Лукас признался Спилбергу, что считает Харрисона Форда идеальным кандидатом на роль Индианы Джонса; в одной из версий синопсиса он даже писал, что героя должен сыграть «кто-то вроде Харрисона Форда»[1040]. Но Лукас снимал Форда в каждом фильме, который режиссировал или продюсировал со времен «Американских граффити», и не хотел, чтобы все считали, будто он полагается только на «постоянных» актеров, как Скорсезе, многократно снимавший Роберта Де Ниро, или Коппола – Джеймса Каана. Но Лукас и Спилберг все равно встретились с Фордом и сразу же поняли, что нашли своего доктора Джонса. Форд подписал договор в июне 1980 года, всего за несколько недель до начала съемок во Франции.

«Парамаунт» все еще сомневалась в том, что Спилберг уложится в сроки и бюджет – тем более Спилберг, несмотря на успех «Челюстей» и «Близких контактов», недавно провалился с «1941». Для Спилберга «Ковчег» «был фильмом, необходимым для очистки моей системы, – описал он позднее, – чтобы выдуть слюну из моего мундштука»[1041]. Лукас посоветовал Спилбергу подойти к съемкам так, будто он снимает старый киносериал, «быстро и грязно»[1042]. Применив небольшую хитрость, Лукас сказал студии, что съемки займут восемьдесят восемь дней, хотя они со Спилбергом сошлись на том, что наверняка можно закончить гораздо быстрее. Теперь, если бы «Парамаунт»

попросила доложить о состоянии дел, Лукас всегда мог бы ответить студии, что они опережают график, и их бы оставили в покое.

Лукас обеспечил Спилберга первоклассными сотрудниками, задействовав большую часть съемочной группы из «Элстри», которая работала над «Империей»: назначил Казаняна на должность исполнительного продюсера и передал в его полное распоряжение ILM для спецэффектов (Спилбергу было разрешено нанять своего ассоциированного продюсера, и он привел Фрэнка Маршалла, накопившего опыт в нескольких фильмах Питера Богдановича). «На съемках “Ковчега” я понял, что нужно все приводить в порядок с самого начала, – сказал Лукас. – Нужно написать сценарий так, чтобы он безоговорочно нравился. А затем, если получилось нанять правильного человека, с которым вы соглашаетесь, нужно просто довериться его видению… Но правда в том, что наше видение полностью совпадало»[1043]. Или почти полностью. Лукас и Спилберг все же не сходились по поводу основы характера Инди: Лукас видел в нем ловкого повесу, для которого клады – источник денег для роскошной жизни; Спилберг же, который считал Инди более благородным, пытался затушевать все эти черты. И в конце концов, как и с Ханом Соло, Харрисон Форд смог вплести в персонаж крупицы своей личности, и это придало Инди верное сочетание живости и уязвимости.

Съемки начались 23 июня 1980 года, и по большей части Лукас оставил Спилберга в покое: это один из немногих режиссеров, у которого он не стоял над душой и к которому не придирался. «Ты режиссер, – говорил он Спилбергу. – Это твой фильм». Но Спилберг, который рассматривал себя как наемного работника, не велся на такие заявления. «Подожди-ка, ты продюсер, – парировал Спилберг. – Это *твой* фильм»[1044]. В основном Лукас довольствовался тем, что решал проблемы и присматривал за расходами. Например, когда стоимость строительства самолета по схеме «летающее крыло» с четырьмя двигателями начала угрожать превышением бюджета, Лукас просто-напросто отломил два двигателя с концептуальной модели и приказал команде строить его так. Самолет вписался в бюджет. Но иногда Лукасу все же не терпелось постоять за камерой, и с позволения Спилберга он возглавил вспомогательную операторскую группу. «Здорово видеть, как Джордж бегает повсюду в своей режиссерской шляпе, гоняет группу, выстраивает сцены и снимает их», – говорил Спилберг[1045]. Однажды Каздан спросил Лукаса, почему же тот не режиссировал «Ковчег» сам. «Тогда бы я его никогда не

посмотрел как зритель», – небрежно бросил Лукас[1046].

Однако в то время из-за одной формальности Лукас мог потерять право режиссировать – или по крайней мере указывать себя в титрах режиссером, – даже если бы захотел. В «Империи» Лукас поместил все титры в конце – точно так же, как и в «Звездных войнах». То есть имя режиссера Ирвина Кершнера не было указано в начале фильма, как предписывают правила гильдий сценаристов и режиссеров[1047]. Гильдии нормально восприняли случай с «Звездными войнами» – они решили, что логотип «Лукасфильм» можно посчитать за имя режиссера и сценариста. Но в случае с «Империей» они пригрозили изъять фильм из кинотеатров, если Лукас не перемонтирует его и не поставит титры в начале, и пообещали оштрафовать режиссера Ирвина Кершнера на двадцать пять тысяч долларов за непокорность Лукаса. Лукас посчитал это требование нелепым. Зачем утомлять зрителей титрами, если можно сразу погрузиться в действие? Он отказался от нового монтажа, сам выплатил штраф Кершнера («Я считаю, что это вымогательство», – сказал он в ярости), а затем вышел из состава обеих гильдий[1048]. Титры остались в конце – и с тех пор туда их перенесло большинство фильмов, – а Лукас сохранил свое презрение к гильдиям и профсоюзам.

Джордж и Марша последовали за Спилбергом из «Элстри» в Тунис, где Спилберг проводил съемки на локациях, которые Лукас задействовал раньше в «Звездных войнах», а затем наконец улетели на Гавайи, где планировали снять вступительные сцены фильма в последнюю неделю съемок. Спилберг завершил съемки на семьдесят третий день – точно по их с Лукасом личному графику, и на пятнадцать дней раньше, чем они обещали «Парамаунт». День рождения Марши отпраздновали на вечеринке в честь окончания съемок. Там Лукас поспорил с продюсером Фрэнком Маршаллом, что тот нипочем не прыгнет в праздничный торт. Маршалл прыгнул.

Съемки завершились быстро, но Лукас с разочарованием узнал, что ILM отстает из-за трудностей со спецэффектами для эпизода с открытием ковчега. Компании ILM дали полную свободу действий – единственное указание в сценарии гласило: «Они открывают коробку, и все катится к чертям», – но абсолютно все, от Лукаса до самого младшего мультипликатора, были недовольны тем, что получалось[1049]. На окончание сцены оставалось полгода, и поступали предложения передать создание спецэффектов другой компании. У Лукаса лопнуло терпение. «Бога ради, я работал над “Звездными войнами”, – взорвался он. – Я знаю, что такое настоящие трудности»[1050]. ILM закончила

спецэффекты по расписанию, и они получились потрясающие, но Лукас все это время чуть ли не сидел у них на плечах.

Лукас пообещал Спилбергу право на чистовой монтаж, но все равно собирался участвовать в процессе. Спилберг настоял на том, чтобы пригласить своего монтажера, Майкла Кана, с которым работал над «Близкими контактами», и Лукас руководил работой Кана над первой версией фильма. Спилберга это не тревожило: «Если мне не понравится, что сделал Джордж, я все верну обратно. Но правда, так не бывало, чтобы мне вдруг не понравилась его работа»[1051]. В итоге Лукас настоял лишь на очень немногих изменениях, например попросил вырезать шутку, которая показалась ему несмешной. В одном эпизоде Инди сразу застрелил воина, размахивающего кривой саблей, а не вступил в длительный бой, и Лукас не был уверен, как лучше. Сам он предпочитал длинную версию. Но Спилберг, напомнив о своем праве на чистовой монтаж, настоял на сокращенном варианте, и Лукас согласился с ним, когда увидел реакцию зрителей на предпоказе. «Ты прав, так лучше», – признался он Спилбергу[1052].

Оставалось узнать мнение еще одного важного монтажера. Посмотрев чистовую версию, Марша Лукас заметила: зрители не знают, что же случается с Мэрион, после того как они с Инди пережили испытания в поисках ковчега. Все сообща хлопнули себя по лбу, и Харрисон Форд с Карин Аллен вернулись, чтобы сняться в коротком эпизоде на ступеньках Городской ратуши Сан-Франциско. Инди и Мэрион уходят вдаль, держась за руки – как сказала Аллен, это была их «Касабланка»[1053]. Джордж интуитивно чувствовал, где фильм проседает логически – но Марша всегда могла точно сказать, в какие моменты он недодает зрителям эмоций.

К концу 1980 года «Империя наносит ответный удар» и «В поисках утраченного ковчега» были не единственными проектами, в которых участвовал Лукас. В ноябре Лукас пожертвовал более 5 миллионов долларов Университету Южной Калифорнии, чтобы поддержать строительство огромного комплекса постпродакшена площадью в полторы тысячи квадратных метров с новейшим оборудованием для – чего еще? – монтажа, звукозаписи и мультипликации, трех страстей Лукаса. «Мне кажется логичным и уместным поддерживать университет, который открыл для меня путь в кино», – сказал Лукас[1054]. Год спустя Марша поучаствовала в церемонии закладки первого камня, а сам комплекс стоимостью 14 миллионов долларов был завершен к ноябрю 1984-го. Исчезли шаткие постройки и обтрепанный внутренний дворик; на их месте появились учебный корпус имени Джорджа Лукаса, павильон звукозаписи Стивена

Спилберга, корпус постпродакшена Марши Лукас и двор Гэри Керца.

Еще одним проектом Лукас занялся по просьбе Копполы, который попросил Лукаса помочь одному из их идолов, семидесятилетнему режиссеру Акире Куросаве, найти деньги на завершение съемок самурайской драмы «Тень воина», от которой отказалась японская студия «Тохо». «Это была трагедия, – вспоминал Лукас. – Это как если бы Микеланджело сказали: “Ладненько, тебе семьдесят, так что мы запрещаем тебе рисовать”»[1055]. С авторитетом «Звездных войн» за плечами Лукас отправился к Лэдду, и тот смог выбить финансирование у «Фокс» как раз перед увольнением. «Тень воина» вышла в 1980 году и выиграла «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля: это была дань уважения авторитетному кинематографисту, а также Лукасу, который считал моральным обязательством помогать товарищам-кинематографистам в беде, «будь это молодой режиссер, который еще не успел что-то снять, или мэтр, чья слава уже прошла, но творческие идеи остались»[1056].

Что касается молодого режиссера, который еще не успел что-то снять, то в 1980 году им стал сценарист Лукаса, Лоуренс Каздан, который хотел сам срежиссировать один из своих сценариев, эротический триллер «Жар тела». Лэдд согласился продюсировать этот фильм через свою компанию «Лэдд Компани», но сообщил Каздану, что он должен найти продюсера «с именем», который мог бы вмешаться, если у фильма начнутся проблемы. Это было похоже на историю с «Американскими граффити». Лукас считал идею о том, что Каздану необходим надзор, «нелепой», но все равно прикрыл проект своим именем и убедил Лэдда, что будет рад отдать свой гонорар на покрытие любых перерасходов. Но Лукас скрывал это от публики и убрал свое имя из титров («Будут большие споры о том, не *я* ли снял эту картину», – вздохнул он), чтобы все признание получил сам Каздан[1057]. «Жар тела» получил хорошие отзывы критиков после премьеры в 1981 году и принес отличную прибыль; вера Лукаса в способности Каздана не пошатнулась. Позже Каздан написал и срежиссировал такие хиты, как «Большое разочарование» и «Сильверадо» и вернулся для написания сценария к «Возвращению джедая», а больше тридцати лет спустя – к «Пробуждению силы».

С меньшим успехом Лукас помог найти финансирование для проекта еще одного старого друга. Джон Корти – который, возможно, больше других повлиял на появление «Американ Зоотроп» в Северной Калифорнии – экспериментировал с новым

видом мультипликации, которую он назвал «lumage»: картинки вырезали и освещали снизу, со стороны мультстанка, а не сверху. Лукас, которого всегда интересовала мультипликация, устроил встречу Корти с Лэддом, который согласился выделить деньги на «Дважды много лет назад» через «Лэдд Компани». Фильм вышел в прокат в 1982 году, но остался незамеченным. «Никто толком не понимал, как его продавать», – вздыхал Корти[1058].

Однако у Лукаса не было проблем с продажей другого фильма, подготовительный период к съемкам которого начался уже в 1980 году. 14 мая – через неделю после премьеры «Империя наносит ответный удар» – Лукас на пресс-конференции анонсировал, что у него уже есть название для следующего фильма: «Месть джедая».

Джордж Лукас наконец-то распрощался с Голливудом.

Для работы над «Империей» требовались офисы в Южной Калифорнии, но «Империя» выпустилась, и прежде чем начинать съемки «Джедая», Лукас закрыл «Яичную компанию» и перенес все на север. Переезд занял несколько месяцев, Лукас торопил его, как мог. «По мне, Голливуд похож на гигантскую старшую школу», – говорил он с сарказмом, и к его разочарованию, сотрудники «Яичной компании» вели себя немногим лучше школьников[1059]. «Это была кучка избалованных людей», – сказал Роберт Гребер, заместитель Лукаса в «Лукасфильм»[1060]. Помощница Банни Элсап жаловалась, что «наша замечательная, простая «Лукасфильм» превращалась в гигантскую корпорацию»[1061]. Лукас ссорился со своим президентом Чарли Вебером. «Джордж сосредоточился на строительстве ранчо, съемках “Джедая”, создании своего кинематографического сообщества, – сообщил источник в «Лукасфильм», – а Чарли хотел разнообразить направления инвестиций Джорджа. Но Джорджу неинтересно разнообразие»[1062]. Лукас уволил Вебера и повысил Гербера. «Яичная компания» была закрыта; «Лукасфильм» полностью переместилась в Северную Калифорнию, и большая часть сотрудников должна была переехать на ранчо, когда оно будет достроено.

В то время Лукас в основном сосредоточился на строительстве того, что назвал «фермерской группой»: небольшое скопление зданий, где должны были поселиться управляющий ранчо и смотритель, а Главный дом находился бы дальше по дороге, огибающей искусственное озеро. Лукас хотел, чтобы все было необычно и хорошо спроектировано; здания в викторианском стиле предстояло стать восьмиугольными, со створчатыми окнами и витражами, деревянной облицовкой,

башенками и каминами – и новейшим суперсовременным оборудованием. Но при этом все должно выглядеть так, будто люди работают среди этих холмов уже несколько поколений. «[Джордж] смог воплотить в жизнь видение, которое разделяли мы [на «Зоотроп»], – но так, как *он* себе его представлял», – сказал Коппола, который пытался снова построить империю после финансового успеха «Апокалипсиса сегодня». В поисках новой штаб-квартиры «Зоотроп» он нацелился на покупку здания в Голливуде рядом с крупными студиями, но денег на покупку у него не было. «У Лукаса есть банк под названием “Звездные войны”, – проницательно отметил Спилберг. – У Копполы же нет такого банка, только храбрость и мужество»[1063].

Храбрый Коппола обращался с просьбой профинансировать его компанию и к Лукасу, и к Спилбергу, но оба ему отказали. Копполу взбесил этот отказ, но Лукас злился еще больше, потому что считал невероятным нахальством то, что Коппола его поучает. «Фрэнсис помог мне, дал мне шанс, но он и заработал на мне много денег, – говорил Лукас позднее. – Если Фрэнсис видит парад, марширующий по улице, то хватает флаг и бежит вперед, чтобы встать в его главе». Но сильнее всего Лукаса раздражала сама идея, что Коппола собирается покинуть Северную Калифорнию ради чумы Голливуда. «Я считал, что Фрэнсис предает всех нас, живущих в Сан-Франциско, всех, кто пытался создать здесь альтернативное и жизнеспособное киносообщество»[1064]. Коппола нашел деньги и все равно переехал на юг – и, верный своему духу, потерял студию через три года сразу после провала мюзикла «От всего сердца».

Типичный Коппола – и типичный Лукас. Много лет спустя они давали совместное интервью, и их обоих спросили, что бы они сделали, появись у них внезапно два свободных миллиарда долларов. Коппола ответил со своей обычной напыщенностью: «Я займу еще два миллиарда и построю мегаполис!» Ответ Лукаса явно был родом из Модесто: «Один миллиард я инвестирую, – сказал он, – а на второй построю город»[1065]. Именно этим он и занимался на ранчо Скайуокер. Ни одна деталь не казалась ему незначительной. Гости Паркхауза видели, что целая комната там завалена образцами ткани, чертежами и моделями мебели – Лукас будто бы хотел, чтобы все поняли, насколько серьезно он подходит к своему начинанию с ранчо. Через год он уже гордо обходил участок с репортером «Нью-Йорк таймс» и показывал почти достроенный Главный дом, бассейн и теннисный корт. В озеро площадью в 1,2 гектара – позднее Лукас назвал его озеро Эвок – выпустили форель, но при этом по периметру ранчо окружили высокой оградой под напряжением, к огромному

разочарованию соседей. Под землей череда туннелей соединяла здания, и по всему комплексу были установлены камеры наблюдения, которые следили за нарушителями или просто любопытствующими. «Это полностью контролируемая среда», – говорил Лукас с гордостью[1066]. *Полностью контролируемая*. Как раз по нему.

После переезда на север главной задачей стало поддерживать постоянную работу ILM, которая по-прежнему находилась в здании компании «Кернер». До сих пор господствовала, как описал один из моделистов ILM, «ситуация, когда все работали над одним фильмом, а когда завершали его, то расходились»[1067]. Лукас хотел изменить это. Вебер разглагольствовал, что ILM может стать «первоклассной организацией», просто продолжая создавать спецэффекты для фильмов Лукаса, но «Лукасфильм» не снимала столько картин, чтобы постоянно загружать ILM работой[1068]. Лукас объявил, что ILM готова делать спецэффекты для всех. «Мы пытались привлечь проекты со стороны, чтобы все могли сохранить работу», – говорил Лукас[1069].

Первым сторонним проектом стал совместный фильм «Парамаунт» и «Дисней» – «Убийца драконов», хотя даже тут присутствовал налет семейности, ведь этот фильм написали, спродюсировали и срежиссировали два участника «мафии USC», Хэл Барвуд и Мэттью Роббинс. В следующие три года ILM занялась еще десятком проектов, благодаря которым добилась славы ведущей мастерской спецэффектов; за пятнадцать лет, с 1980-го по 1995-й, ILM выигрывала «Оскар» за лучшие визуальные спецэффекты тринадцать раз, часто соревнуясь с собой же в этой категории.

Один особый спецэффект оказал серьезное влияние на всю область, хотя фильм, в котором он впервые был показан, «Звездный путь 2: Месть Хана», даже не номинировали на «Оскар». Этот примечательный эпизод – компьютерная модель создания планеты со взрывающимися вулканами и формирующимися облаками – на самом деле появился из-за отчаяния Эда Кэтмелла, который потратил предыдущие два года на безуспешные попытки убедить Лукаса, что его компьютерное подразделение способно на большее, чем проектирование оборудования для цифрового монтажа и перезаписи. Стремясь доказать свою точку зрения, Кэтмелл и его команда создали эпизод с помощью особого приема компьютерной анимации, который стал известен под названием «Эффект Генезиса» в «Звездном пути 2». Кэтмелл называл его «шестидесятисекундной рекламой Джорджа Лукаса», которая доказывала, что с помощью

компьютера можно создавать реалистичную анимацию, и надеялся на лучшее. Это была революционная работа – первый эпизод во всем кинематографе, созданный полностью компьютерной анимацией, – и восхитил всех, кроме Лукаса, который посмотрел его, стоя у двери, поздравил команду с успехом в одном из натурных кадров, а затем вышел[1070].

Однако Лукас был достаточно прагматичен, чтобы оценить эту работу как перспективную для ILM. Когда Марк Хэмилл, всегда готовый защищать «Звездные войны», узнал, что компьютерный отдел делает анимацию для соперничающей франшизы «Звездный путь», он накинулся на Лукаса с шутливым протестом. «Вы предатели! – рычал Хэмилл. – Джордж, как ты мог такое допустить?»

«Это бизнес, парнишка», – просто сказал Лукас[1071].

Лукас совсем не представлял, что же будет происходить в «Мести джедая». Помимо названия у него было лишь несколько заметок на желтых стикерах. Харрисон Форд, уставший от Хана Соло, убеждал Лукаса убить своего персонажа – но Лукас подстраховался в «Империи», просто заморозив Хана в карбоните. Его судьба, казалось, зависела от того, подпишет ли Форд договор на третий фильм, – но Лукас вставил условие о третьем фильме «Звездных войн» в договор Форда на несколько частей «Индианы Джонса», так что Соло остался жить.

Гэри Керц все еще сомневался. Керц и Лукас договорились сесть и обсудить сюжет заключительного фильма, и Керц, которому понравился более серьезный и взрослый настрой «Империи», хотел сделать третий фильм более трагическим, почти пессимистичным. «Изначальная идея была в том, чтобы разморозить Хана Соло в начале, – вспоминал Керц, – а затем он бы погиб в середине фильма во время нападения на имперскую базу»[1072]. После этого Лея осталась бы одна со своими обязанностями королевы возрожденного Альянса, «а Люк бы ушел в закат, метафорически, сам по себе. Такая концовка была бы горько-сладкой, – сказал Керц, – но я считаю, что драматически она сильнее»[1073].

Лукас даже не стал рассматривать ее, и Керц догадывался почему. Во время съемок «Империи» Керц потратил много времени на показ декораций представителям «Кеннер», компании по выпуску игрушек. Лукас явно следил за сохранением «игрушковых» качеств своей франшизы – и «поэтому Джордж решил, что не стоит убивать главных героев»[1074]. Или, как более язвительно описал Форд, «Джордж не думал, что у мертвого Хана есть будущее в виде игрушки»[1075]. «Очень жаль, – говорил Керц

позднее. – Они зарабатывают на игрушках в три раза больше, чем на фильмах. Логично принимать решения в пользу этого бизнеса, но это не лучшая тактика для создания качественного кино»[1076].

Партнерство Лукаса и Керца, благодаря которому меньше чем за десять лет вышло три самых успешных фильма в истории кино, ступало по тонкому льду. Лукас все еще злился из-за перерасходов бюджета на «Империю», а Керц переживал из-за растущего влияния товаров на творчество. Но когда Лукас работал над первым синопсисом «Джедая» – отбросив идею Керца о горьковато-сладкой концовке – одно из событий сюжета окончательно сломало лед: Лукас вновь поставил нападение на Звезду Смерти в центр сюжета. «Это звучит неоригинально, – признался он, – но мы все равно так поступим»[1077].

Керц же не хотел повторяться. «Мы, можно сказать, разошлись, я не хотел снимать еще одно нападение на Звезду Смерти», – сказал он в интервью[1078]. «И мы договорились, что мне, возможно, стоит уйти»[1079]. Лукас позвал в «Джедая» Ховарда Казаняна, который уже успел поработать на финальном этапе съемок «Империи» и был продюсером «Ковчега». А Керц отправился работать с Джимом Хенсоном над амбициозным фильмом «Темный кристалл». «Никакой вражды между нами не было, – сказал Керц о своем уходе. – Просто [Лукас] знал, что ему будет комфортнее поручить производство “Джедая” кому-то другому, а я понял, что предпочитаю другой тип задач, когда мне не приходится повторять то, что я уже делал»[1080]. Керц всегда называл их взаимоотношения с Лукасом «профессиональными», но они больше никогда не работали вместе.

Назначив нового продюсера, Лукас обратился к следующей по важности задаче – поиску режиссера. Некоторое время он подумывал о Кершнере – тот нравился Лукасу, несмотря на то что работал медленно, но Кершнер сразу же отказался. «Не хочу превращаться в еще одного подчиненного Лукаса, – сказал Кершнер. – Я люблю Джорджа, но предпочитаю идти своим путем»[1081]. Лукас поручил Казаняну разыскать режиссера. Задача была сложной из-за его статуса персоны нон грата в Гильдии режиссеров, так что Казаняну приходилось быть аккуратным – и ради Лукаса, и ради самого режиссера. Режиссера – участника гильдии внесли бы в черный список за работу с Лукасом, или же гильдия заставила бы его покинуть фильм посреди съемок, а за отказ могла оштрафовать.

Лукас серьезно рассматривал кандидатуры опытных режиссеров вроде Ричарда Доннера, многообещающих новичков вроде Джо Данте, а также нескольких необычных *художников* вроде Дэвида Кроненберга и Дэвида Линча. Кстати, именно Линч

привлекал Лукаса больше всего; по совету Стэнли Кубрика Лукас посмотрел тревожный темный фильм Линча, «Голова-ластик», и картина показалась ему «странной… но интересной»[1082]. Именно таким личным кинематографом Лукас восхищался. К несчастью, как сказал Линч, «у меня был нулевой интерес к проекту, но я всегда восхищался Джорджем. Он парень, который делает то, что любит. А я делаю то, что сам люблю». Линч навестил Лукаса на ранчо, где тот прокатил его в своем «Феррари», а затем пригласил на обед в салат-бар. На Линча обрушилась ужасная мигрень, и он, по его собственным воспоминаниям, «еле дополз до телефонной будки», чтобы позвонить агенту. «Ни за что не буду это снимать, – простонал он в телефон. – Ни за что!» Причина была простая. «Линч не захотел снимать фильм Джорджа, – сказал Марк Хэмилл. – Он знал, что не сможет постоянно нести ответ перед продюсером, хотя Джордж и не стремился ограничивать такого оригинального режиссера». Лукас согласился с оценкой Хэмилла. «Наверное, я слишком надавил на него»[1083].

Лукас решил, что лучше искать не визионера, а рабочую лошадку – желательно кого-то с телевидения, где режиссер всегда полностью подчинялся исполнительному продюсеру. В начале 1981-го Лукас увидел триллер «Игольное ушко» валлийского режиссера Ричарда Маркуэнда, который большую часть карьеры снимал телефильмы, в том числе фильм-биографию 1979 года «Рождение “Битлз”». Как и Линча, Лукас пригласил Маркуэнда на ранчо, где тот провел с Лукасом и Маршей целый день, остался на ужин, а затем до позднего вечера говорил с ними. «[Лукас] решил, что с Ричардом ему будет комфортно, – сообщил один источник, – этот режиссер сможет понять самое главное: это фильм Джорджа»[1084]. Такой подход устраивал Маркуэнда. «Я обожал “Звездные войны”, – говорил он. – И медлил с решением по “Джедаю” только из-за боязни, что кто-нибудь будет считать *меня* ответственным за успех такой картины»[1085]. Лукас был рад, что Маркуэнд уважает необходимость работать по графику и без превышения бюджета, но больше всего ему нравилось, что сговорчивый Маркуэнд готов максимально придерживаться его собственного видения. Маркуэнд сказал позднее: «У меня возникло ощущение, что, возможно, я окажусь лошадью, тянущей повозку, а Джордж будет править вожжами»[1086]. И он оказался прав.

Последней частью мозаики был сценарист. Сначала Лукас собирался написать весь сценарий «Джедая» сам, а не передавать синопсис истории сценаристу, как было с «Империей». Но писательство, как обычно, давалось ему тяжело, и Лукас оставил

последние страницы пустыми, поскольку знал, что все можно будет исправить, когда он передаст черновик своему сценаристу Лоуренсу Каздану. Лукас сомневался, что Каздан согласится на эту работу: после «Жара тела» тот стал успешным режиссером-сценаристом. Но, как выяснилось, Каздана стоило только попросить. «Я сам удивился, когда осознал, что пишу “Джедая” – ведь я уже был режиссером и не собирался опять писать для других, – рассказывал Каздан. – Но Джордж попросил у меня одолжения, а ведь он мне так помог»[1087].

Ранним летом 1981 года Лукас собрал Каздана, Казаняна и Маркуэнда в Паркхаузе, чтобы обсудить детали сюжета. Было несколько элементов, которые Лукас считал необходимыми для фильма. Он собирался включить в сценарий Джаббу Хатта, потому что теперь у него были ресурсы на создание именно того персонажа, которого он представлял, а не того, которого пришлось вырезать из «Звездных войн». Он хотел, чтобы у Люка была сестра-близнец, но *все еще* сомневался, что это Лея. И чтобы повстанцам помогало примитивное общество: еще одна идея из самых первых черновиков «Звездных войн», где героям пришла на помощь планета вуки. Лукас уже попросил Маккуорри и Джо Джонсона из ILM начать наброски кораблей и существ, хотя даже не представлял, где и как они появятся в самом фильме – «полная неразбериха», как описал это один из художников ILM. «Процесс подготовки “Джедая” был такой же, как с “Империей”, – вспоминал Каздан. – Схемы и иллюстрации появились еще до того, как я начал писать»[1088].

Самой сложной задачей оказалось придумать каждому персонажу запоминающуюся сцену. Каздан, прикидывая, как бы добавить драматизма, предложил кого-нибудь убить – тогда «фильм приобретет дополнительную эмоциональную окраску, как будто зрители потеряли любимого». Но Лукас тут же отмел этот вариант. «Не нужно никого убивать, – сказал он Каздану с едва заметным раздражением. – Мы живем в 1980 году. Не нужно убивать людей направо и налево. Это неприлично»[1089]. Однако Лукас был не настолько серьезен, чтобы не поддразнить Каздана за желание привнести в сюжет немного трагедии. Когда Каздан описывал, как Люк тащит смертельно раненного Вейдера в укрытие ближе к концу фильма, Лукас с серьезным лицом предложил «самый крутой поворот»: «Люк снимает маску [с Вейдера]… а затем надевает ее на себя и говорит: “Теперь я Вейдер”. Сюрприз!.. “Пойду-ка прикончу флот и буду править вселенной”».

Каздан возрадовался. «Я как раз думал, что-то такое должно произойти!» – заявил он Лукасу.

«Нет, нет, нет, – парировал Лукас немного рассерженно. – Ты что? Это же фильм для детей»[1090].

«Звездные войны» родились из любви Лукаса к комиксам, сказкам и сериалам в субботу утром – это была его попытка, как он тогда сказал, подарить новому поколению собственную мифологию. Здесь не будет горьковато-сладких концовок, мертвых главных персонажей, героев, которые становятся злыми. «Вся суть фильма в том… чтобы воодушевиться, эмоционально и душевно, и почувствовать себя хорошим человеком, – объяснял Лукас Каздану. – Это лучшее, что мы можем сделать»[1091].

Не все разделяли оптимизм Лукаса. «У Джорджа явно склонность к хеппи-эндам», – вздыхал Харрисон Форд[1092]. Даже Хэмилл, поклонник комиксов и бесконечно преданный «Звездным войнам» человек, признался, что разочарован «слишком положительным развитием событий в «Джедае». «Все кажется таким… типичным», – пожаловался он Лукасу.

Лукас улыбнулся: «Как в сказках»[1093].

Каздан отправился писать следующий черновик сценария, а Лукас со своей командой юристов попытался завершить переговоры с «Фокс» по контракту и финансам, которые тянулись уже почти два года. Поскольку Лэдд уволился, Лукас больше не старался вести переговоры вежливо, и обсуждения шли не очень успешно: «Фокс» жаловалась, что предложенный процент от прибыли слишком низок для того, чтобы студия заинтересовалась вложениями в рекламу. Лукас не испытывал сочувствия и не желал терпеть эти причитания; в очередной раз он поставил на кон все свои деньги. Но после вливания почти всей прибыли от «Империи» в ранчо, у него на руках было недостаточно денег, чтобы покрыть 30 миллионов, которые, как он думал, должны уйти на «Джедая». Это дало «Фокс» желанный рычаг давления – финансирование в обмен на прибыль, – но Лукас не собирался легко сдаваться. Когда переговоры между «Лукасфильм» и «Фокс» застопорились – Гербер с наслаждением исполнял в них роль плохого полицейского – Лукас наконец-то поставил «Фокс» ультиматум: либо договоренность будет достигнута в течение тридцати дней, либо он предложит фильм другой студии.

«Фокс», теперь под руководством генерального директора Марвина Дэвиса, бывшего нефтяника и достаточно беззлобного балабола, изо всех сил старалась не поддаваться. Студия была готова согласиться на гибкие проценты от прибыли, только в этот раз хотела, чтобы ее кусок пирога *рос* вместе с ростом прибылей фильма, а не уменьшался, как это было с «Империей». В итоге Лукас в обмен на заем в 20 миллионов согласился, что доля

«Фокс» будет постепенно расти и достигнет потолка в 40 %, когда фильм заработает 105 миллионов. Были другие скользкие детали, требовавшие разъяснения, в том числе права на трансляцию по телевидению, на кабельных телеканалах и продажу видеокассет. «“Фокс” жадничала», – говорил Гербер, – но сделка все равно была заключена явно в пользу «Лукасфильм». Подписав финальный договор на двести двадцать четыре страницы, Дэвис, ростом метр девяносто, обхватил своей гигантской рукой Лукаса за плечи. «Джорджи, сынок, – протянул Дэвис, – ты же меня озолотишь»[1094].

Лукас отлично справлялся и без Дэвиса. В июне 1981 года «В поисках утраченного ковчега» вышел в кинотеатрах под почти единодушный восторженный рев зрителей и критиков. «Это один из самых безумно смешных, изобретательных и стильных американских приключенческих фильмов», – писал Винсент Кэнби из «Нью-Йорк таймс», аплодируя «удачному сотрудничеству» Лукаса и Спилберга[1095]. На страницах журнала «Тайм» Ричард Шикель превознес фильм, как «несомненно лучшие два часа развлечения, которые только можно найти», и благосклонно сравнил его с «тем типом кино, которое мог бы снимать Уолт Дисней, доживи он до восьмидесятых»[1096]. В «Чикаго Сан-Таймс» Роджер Эберт отрецензировал фильм в почти восторженной манере и одобрил «Ковчег», как «внетелесное переживание, кино с великолепными фантазиями и головокружительной скоростью. Оно хватает вас на первом кадре, проносит через череду невероятных приключений и выбрасывает обратно в реальность через два часа запыхавшимися, ошеломленными, усталыми и с дурацкой улыбкой на лице»[1097].

Не все испытывали подобный энтузиазм. Полин Кейл нравился более взрослый настрой «Империи», и ее разочаровало, что Лукас и Спилберг вернулись, как она считала, к развлечению детей. «В этом глупом механическом веселье нет живости, – жаловалась Кейл. – Если бы Лукас… не был так помешан на своих детских слюнях, если бы он вложил свои ресурсы в проект, где были бы живые люди, результат был бы невообразимым… [П]о сути, Джордж Лукас теперь в бизнесе по выпуску игрушек»[1098]. Этот выпад Кейл прошел мило; Лукасу *нравилось* выпускать игрушки. Те, кто хотел *искусства*, должны были искать где-то в другом месте, настаивал он. «Я не воспринимаю это настолько серьезно, – сказал Лукас. – Мои фильмы ближе к аттракционам в парке развлечений, чем к пьесам или романам. Вы становитесь в очередь, чтобы прокатиться еще раз»[1099]. Роджер Эберт лучше всего уловил это, сказав кратко: «Задача [“Ковчега”] – развлекать. Он преуспевает»[1100].

Он преуспел невероятно, хотя и не сразу. Прибыль первых выходных, в сумме составившая 8 миллионов долларов, немного разочаровывала, но была ожидаемой, так как фильм выпустили почти без рекламы. Даже афиши фильма больше упирали на сотрудничество Спилберга и Лукаса, а не на сам фильм. Спилберг и Лукас вновь следили за происходящим с гавайского пляжа и строили традиционный песочный замок на удачу, пока приходила информация о цифрах. «Я думал, мы провалились, – сказал Спилберг, – [однако] в тот раз замок продержался очень долго. Его не смыло сразу же – это наш проверенный способ выяснить, будет ли фильм успешным. Такое странное суеверие»[1101]. К концу 1981 года «В поисках утраченного ковчега» заработал 160 миллионов и стал самым прибыльным фильмом года. К апрелю 1982-го он занял четвертое место в списке самых прибыльных фильмов, устроившись вслед за «Звездными войнами», «Челюстями» и «Империя наносит ответный удар». Конечно, суеверие.

Джордж и Марша прилетели в Лондон 7 января 1982 года, за четыре дня до начала съемок «Мести джедая» в «Элстри». Они прилетели не вдвоем; пять месяцев назад, после многих лет безуспешных попыток зачать ребенка, Лукасы удочерили новорожденную девочку и назвали ее Амандой. Лукас держал ее в руках уже через несколько часов после рождения и сразу почувствовал, что сам переродился. «Меня будто поразила молния, – вспоминал он. – Всегда сложно заниматься такой всепоглощающей работой и при этом вести личную жизнь. После “Звездных войн” я поставил себе определенные цели в жизни. Первая состояла в том, чтобы обрести независимость от Голливуда, вторая – завести ребенка. Когда есть дети, появляются новые приоритеты»[1102]. Лукас наверняка говорил искренне, но по мере съемок «Джедая» ему сложнее и сложнее было ставить семью в приоритет. А когда работа над фильмом подошла к концу, его личная жизнь превратилась в руины.

Лукас нанял Ричарда Маркуэнда в основном потому, что чувствовал: Маркуэнд будет ближе всех придерживаться его видения фильма – не будет комических импровизаций или претенциозных переработок сцен, которые все уже были раскадрованы, – и как только Лукас приехал в Лондон, он, по сути, взял на себя весь фильм. «Джордж вошел – и больше не вышел, – сказал продюсер Роберт Уоттс. – Ричард не схватывал все сразу, и Джордж беспокоился, поэтому он так и не ушел». Лукас стоял над душой и у Кершнера во время съемок «Империи», но Кершнер, более зрелый и опытный режиссер, он умел давать

отпор своему продюсеру. Мягкий Маркуэнд был не такой. «Он побаивался Джорджа», – вспоминал художник-постановщик Норман Рейнольдс[1103]. Маркуэнд сравнил свою работу с «попытками поставить “Короля Лира”, пока Шекспир сидит в соседней комнате»[1104].

Лукас понимал, что мешает Маркуэнду, но ему было все равно. Маркуэнд «по сути снимал фильм, который уже был весь расписан, [и] последнее слово всегда оставалось за мной», – сказал Лукас[1105]. Актерский состав и съемочная группа обычно обращались к Лукасу за указаниями или наставлениями, даже если Маркуэнд стоял неподалеку. Маркуэнд, стараясь заполучить контроль над съемками, пытался не проявлять раздражения и делал хорошую мину при плохой игре: утверждал, что и впрямь хочет, чтобы Лукас находился на съемочной площадке и раздавал советы. «Чтобы я сделал все правильно, вам придется жертвовать своим временем, – сказал он Лукасу. – Мне нравится, когда мой продюсер поблизости. А вы больше, чем продюсер, вы придумали всю эту историю, так что давайте сделаем все как надо»[1106]. Но Лукас не ограничивался советами и руководством вспомогательной операторской группой; «Джордж донимал Ричарда Маркуэнда, пока тот не делал более-менее то, что нужно», – рассказывал Керц[1107]. Обычно с утра Лукас просил Маркуэнда показать раскадровку предстоящей смены по КПП (каледарно-постановочному плану) – этот документ большинство режиссеров берегут как личный дневник. Лукас настаивал на «документальном» стиле, который он применил сам в «Звездных войнах»: множество камер снимают действие с разных ракурсов, чтобы потом при монтаже выбрать лучший вариант. Маркуэнда это сердило. «Я немножко навязывал свою точку зрения, как это у меня обычно бывает», – признавался Лукас[1108]. «Возможно, мне легче бы было делать все это самому, чем отдавать на откуп кому-то другому»[1109]. Маркуэнду оставалось стоять в стороне, как сказал Уоттс, и «слушать объяснения Джорджа, а затем делать вид, будто это изначально была его идея»[1110].

Не все идеи Лукаса принимались на ура. И актеров, и съемочную группу несколько раздражали его новые герои, эвоки. Лукас вновь и вновь отправлял персонажей на переработку, пока не остановился на облике милого плюшевого медведя («Нужно не бояться быть милыми, – объяснял Лукас позднее журналу «Роллинг Стоун». – Худшее, что может произойти, – нас за это раскритикуют»[1111]). Ральф Маккуорри только обреченно взмахивал руками. «Казалось, что все это чересчур очевидный маркетинговый ход, – рассказал один художник. – Думаю, Ральф был не слишком доволен». Но Лукас полюбил новых героев и

попросил режиссера вспомогательной группы, Роджера Кристиана, снять побольше танцев и празднеств эвоков для финальной сцены «Джедая». «Я начал съемки, и Джорджу все безумно нравилось, но я все время просил: “Пожалуйста, пусть это снимает кто-то другой”, – говорил Кристиан. – Джордж любил этих героев, а все остальные – нет»[1112]. Лукас был так очарован одним из юных актеров в костюме эвока, одиннадцатилетним Уориком Дэвисом, что заключил с ним договор на еще один проект, идея которого была тогда на зачаточной стадии: сказка с маленьким человеком в главной роли. Позже на основе этой идеи родился фильм «Уиллоу».

Последние недели съемок «Джедая» проходили на натуре, в пустыне рядом с городом Юма в Аризоне, которая стала фоном для Татуина, и в Кресчент-Сити в Калифорнии – это был фон для лесистой луны Эндора. Чтобы сохранить съемки в секрете, Лукас, Казанян и «Лукасфильм» маркировали шляпы руководителей, планшеты и катушки пленки названием выдуманного фильма ужасов «Голубой урожай». Однако маскировка провалилась в Юме – любители погонять на багги заметили Харрисона Форда на гигантском скифе Джаббы Хатта и поняли, что к чему. Как и в Лондоне, Лукас тенью ходил за Маркуэндом по аризонской пустыне, пока тот снимал драки и каскадерские трюки, и советами не ограничивался. «Ричард руководил съемками сцен, но Лукас всегда стоял рядом вроде главного советника, – дипломатично описывал ситуацию сопродюсер Джим Блум. Лукаса особенно расстраивала пасть сарлакка на дне гигантской ямы, вырытой в песке пустыни. Лукас размышлял, стоит ли вообще показывать монстра, и ругался с Казаняном из-за стоимости этого эффекта. Существо – огромный круглый рот, усыпанный рядами зубов, – выглядело ужасающе, хотя чем-то напоминало определенную часть женского тела – Кэрри Фишер называла сарлакка “песчаной вагиной”»[1113]. Лукас только вздыхал в раздражении.

Начались съемки в Кресчент-Сити, нервы у Лукаса окончательно сдали, у него уже не хватало терпения на Маркуэнда – да и на всех остальных. «Я вам тут не развлекаюсь! – вспылил он перед одним репортером. – Я был уверен, что все уже знают “Звездные войны” от и до, оказалось, что нет. Я ответил на миллионы вопросов Ричарда за последний год, рассказал всем обо всем, вроде бы все предусмотрел до мельчайшей детали… Но, когда мы начали снимать здесь, у команды опять возникли вопросы – по тысяче в день без преувеличений. И ответить могу только я. Я занимаюсь этим лишь потому, что я это начал и должен закончить. Следующая трилогия будет снята в чьем-то

другом видении»[1114].

Съемки «Джедая» завершились к середине мая 1982 года; Маркуэнд уложился в график и бюджет. Съемочная группа обратила внимание, что Маркуэнд выглядит бледным и больным – и, если честно, у Лукаса вид тоже был далеко не цветущий. За последние пять месяцев он потерял девять килограмм, в чем большинство винили усталость. Лишь немногие знали, что личная жизнь Лукаса разваливалась. Когда Лукас начал руководить созданием спецэффектов для «Джедая», Кен Ралстон, сотрудник ILM еще со времен «Звездных войн», сразу заметил резкую перемену в боссе. «Мы гадали, что же случилось с Джорджем, – вспоминал Ралстон. – Он вел себя необычно… [Б]ыло заметно, что он увлечен процессом не так, как прежде; он не обрушивал на нас информацию и отзывы. Мы чувствовали: что-то не так»[1115].

А не так было вот что: тринадцатилетний брак Джорджа и Марши стремительно рушился – и в основном по вине самого Лукаса. Он понимал, что уживаться с ним нелегко. «Марше пришлось тяжело с человеком, который живет в постоянных терзаниях, тревогах и стрессе, да к тому же еще в какой-то далекой вселенной», – признавался Лукас в интервью «Роллинг Стоун»[1116]. Чарльз Липпинкотт, глава маркетинга в «Лукасфильм», едва ли удивился; он был среди тех немногих, кому Марша изливала душу, жаловалась, что Джордж не может оставить рабочее напряжение в монтажной комнате. «Джордж тащил все проблемы в спальню, – говорил Липпинкотт, – Марша считала, в этом вся беда»[1117]. Но беда коренилась глубже; для Джорджа Лукаса кино всегда было *другой женщиной*. Как бы он ни был предан Марше, он постоянно думал о еще одном фильме, еще одном проекте, они требовали времени и внимания, которые он не мог или не хотел уделять жене. Несмотря на все разговоры о том, что семья в приоритете, именно Марша приостановила свою карьеру, пока он занимался одним проектом за другим, перескакивая от «Звездных войн» к «Новым американским граффити», от «Империи» к «Ковчегу», а затем к «Джедаю» почти без пауз для отдыха.

Марша больше не могла это терпеть. «Последней каплей для меня стало то, что он только работал и не хотел наслаждаться жизнью, – объясняла она позднее. – Мы отплатили долги, выиграли все битвы, но работали восемь дней в неделю по двадцать пять часов в сутки. Я хотела остановиться и вдохнуть аромат цветов. Хотела радости в моей жизни. А Джордж нет. Он очень зажатый эмоционально и не умеет делиться своими чувствами. Он не хотел сходить с тропы трудоголика – строитель

империй, вечный двигатель. Но я не собиралась так прожить всю мою жизнь»[1118]. Лукас настаивал на том, что строил империю для нее; он оснастит ранчо Скайуокер новейшим монтажным оборудованием, и тогда она сможет работать дома. «Если какой-то режиссер предложит ей монтировать его фильм, легко будет убедить его, что она сможет заниматься этим здесь, – говорил Лукас. – На ранчо я в первую очередь выстроил гигантскую инфраструктуру, благодаря которой моя жена могла бы работать с пленкой прямо в округе Марин»[1119].

Слишком поздно. Отношения между ними становились все более прохладными. Марша начала искать тепло, которое не мог дать Лукас, и обрела его в компании Тома Родригеса, художника, который был на девять лет младше ее и занимался росписью витражей на окнах в библиотеке на ранчо Скайуокер. Марша утверждала, что не изменяла мужу, – по крайней мере пока не изменяла, – и предложила семейную психотерапию, надеясь спасти отношения. Но Лукас отказался; он доверял психотерапевтам и психиатрам не больше, чем бюрократам из Голливуда. Тогда Марша предложила разъехаться без развода; Лукас отмел и этот вариант. Надеясь направить отношения в менее конфликтное русло, он предоставил журналисту Дейлу Поллоку доступ ко всем необходимым материалам для написания биографии, надеясь, что Марша вспомнит, как здорово им было раньше и как сильно они все еще любят друг друга. Вместе они даже пошли на встречу одноклассников Джорджа в честь двадцати лет выпуска из старшей школы – там Лукас, пытаясь отвязаться от прессы, даже немного нахулиганил – поменялся именным бейджиком с таким же бородатым одноклассником.

Ничего не помогало. Марша подала на развод, и Лукасу оставалось только умолять ее не обнародовать решение, пока не состоится премьера «Джедая», примерно через год. Но легче от этого не стало. Марша работала над монтажом «Империи», поэтому хотела помочь и с «Джедаем» вместе с Дуэйном Данэмом и выбранным Маркуэндом монтажером, Шоном Бартоном, который работал над «Игольным ушком». Они с мужем едва разговаривали; когда Казанян спросил Лукаса, будет ли Марша помогать с «Джедаем», Лукас ушел от ответа и сказал: «Ты сам ее спроси»[1120]. Марша в основном работала над сценами со «смертями и плачем», как иронично называл их Лукас, но, как самый опытный монтажер из троих, она обычно просматривала всю работу, прежде чем та попадала к Лукасу[1121]. Казанян, который несколько лет назад ходил на двойные свидания с Джорджем и Маршей, теперь с грустью наблюдал, как каждый вечер они расходятся в разные стороны. «Джордж шел домой, –

говорил Казанян, – а Марша оставалась в монтажной»[1122].

Несмотря на все усилия сохранить приличия, они иногда ругались прямо перед командой. Бартон вспоминал, как однажды днем горбился за монтажным столом, и Марша сказала Джорджу, что хочет перемонтировать сцену, которую Бартон только что закончил. «Ты можешь сделать ее по-другому, – отрезал Лукас, – но не сделаешь ее лучше»[1123]. Марша устала от такого унижения. «Мне всегда казалось, что мои навыки важны, – говорила она позднее. – Я более эмоциональный человек, который живет сердцем, а Джордж более интеллектуальный и визуал, и я всегда верила, что уравновешиваю его. Но Джордж никогда этого не признавал. Он презирал мою критику, считал, что я просто хочу принизить его. В его представлении я всегда оставалась глупой девочкой из Долины. Он не верил в мой ум, в мой талант и никогда не ценил меня»[1124].

Лукас скандалил не только с Маршей; все в команде считали, что он стал раздражительным и заводится с полоборота. Однажды вечером Лукас особенно разозлился из-за фразы Данэма о том, что в нынешнем монтаже судьба Вейдера неясна. «Мы просто оставляем его там [на Звезде Смерти] и больше не видим, – сказал Данэм Лукасу. – Он взорвался в Звезде Смерти? Или Люк забрал его с собой? Или случилось что-то еще?» Казанян тоже забеспокоился – а поймут ли зрители, что Вейдер правда погиб? «Джордж очень вспылил, – вспоминал Данэм. – С ним редко такое бывает, и это значит, что его явно задели за живое. Я сказал: “Ладно, прости, что спросил”»[1125]. Но Лукас понимал, что Данэм и Казанян правы; Марка Хэмилла и вспомогательную съемочную группу призвали на ранчо Скайуокер, чтобы отснять новую сцену, в которой Люк зажигает погребальный костер Вейдера.

Позже, вспоминая то время, Лукас говорил, что вел себя очень раздражительно и угрюмо. «Я пытался завершить фильм и одновременно переживал развод, – сказал он. – Старался сдержать эмоции и все же доделать этот фильм, но было очень-очень сложно. Мне едва хватало сил даже на то, чтобы встать с постели и выйти на работу. Я тонул в депрессии»[1126]. Однажды в конце ноября 1982-го, в день, который сотрудники ILM позже назвали «черной пятницей», Лукас частично отправил на переделку и частично совсем не принял почти сто кадров со спецэффектами. «Весь материал просто отправился в мусор, – жаловался Кен Ралстон, – нам даже нельзя было использовать его для других кадров. Ужасно». Лукас просто закатил глаза: у него не было времени на плакс. «Когда они кричат, – отметил он, – сразу понятно, настоящий это крик или просто скулеж»[1127].

Так что ILM нужно было поторопиться, чтобы завершить

спецэффекты к февралю 1983-го – задача казалась почти невыполнимой. Марша, которая все еще монтировала фильм в «Спрокет» рядом с ними, была так обеспокоена судьбой сотрудников ILM, что вся в слезах отвела в сторону менеджера Тома Смита. «Ее тревожило, что мы не понимаем, насколько серьезны сроки, – вспоминал Смит, – из-за этого она не могла спать по ночам». Лукас в это не поверил. «Она расплакалась? Скорее всего это не имело отношения к фильму», – бросил он с пренебрежением[1128].

ILM добавила дополнительные смены, так что производство шло почти без перерывов в течение суток, а Лукас приходил каждый день в 8:45, чтобы лично все проверить. Он просматривал материал в уютном кинозале – для него всегда оставляли место в центре во втором ряду, – говорил, что одобряет, а что нет, а затем бежал в «Спрокет», чтобы узнать, как Бен Бертт продвигается со звуком. Или же слонялся вокруг Данэма, пока тот вставлял кадры со спецэффектами. Надвигающийся дедлайн не давал возможности качественно доделать и спецэффекты, и монтаж; Лукас знал, что одобряет у ILM те спецэффекты, которые недотягивают до их обычного уровня, а в «Спрокет» скрежетал зубами от отчаяния из-за битвы в яме с сарлакком – в этом эпизоде было больше исправлений, чем в любой другой сцене. Лукаса особенно раздражал персонаж Бобы Фетта. «Не знаю, связано ли это с тем, как все сняли, но Боба недотягивал до стандартов Джорджа», – сказал Данэм. У Лукаса лопнуло терпение. Ради экономии времени и из-за общих проблем Бобу Фетта ждала одна из самых разочаровывающих кончин в истории кино.

«Бросьте его в яму», – вздохнул Лукас[1129].

Работа над «Джедаем» продолжалась весь 1982 год. Скорее всего Марша ничуть не удивилась, узнав, что ее муж – несмотря на постоянные заявления о том, что теперь у него в приоритете семья, – начал еще один фильм, на этот раз бросившись в распахнутые объятия Индианы Джонса. После огромного успеха «В поисках утраченного ковчега» начались разговоры о неизбежном продолжении. Лукас решил сам написать синопсис под названием «Индиана Джонс и Храм погибели»; он завершил черновик на двадцати страницах к маю 1982 года, как раз к окончанию съемок «Джедая» в Лондоне.

Артефактами на этот раз стали священные камни Шанкары (Лукас позднее признал: «Я все никак не мог придумать другой макгаффин»), которые Инди должен был раздобыть в индийском храме, попутно освободив из рабства детей в близлежащей

деревне. История вышла жутковатой, а юмор становился тем чернее, чем больше мрачнел Лукас по мере распада его брака. «Настроение у меня было неважное», – подтвердил сам Лукас[1130]. Спилберг тоже страшно нервничал после недавнего происшествия на съемочной площадке «Сумеречной зоны»: погибли актер Вик Морроу и двое детей. Спилберг не заплатил штрафов и не попал под расследование, но были выдвинуты обвинения против нескольких участников его съемочной группы, в том числе против режиссера Джона Лэндиса[1131]. Произошедшее потрясло обычно оптимистичного Спилберга, и он впал в депрессию. Их настрой спугнул сценариста Лоуренса Каздана, к которому Лукас обратился с просьбой переработать его заметки в сценарий. «Я не хотел иметь никаких дел с “Храмом”, – говорил Каздан позднее. – Мне он показался ужасным. Подлым. В нем нет ничего радостного. Думаю, потому, что у Джорджа и Стивена в этот период в жизни творился хаос. Вот почему кино получилось таким уродливым и гадким»[1132].

Тогда Лукас передал свой синопсис Уилларду Хайку и Глории Кац, своим коллегам по «Американским граффити», и попросил писать быстро, чтобы поскорее передать сценарий сомневающемуся и постоянно занятому Спилбергу. «Боюсь, мы можем его потерять, – признался Лукас Хайкам, – так что, ребята, вам лучше работать побыстрее»[1133]. Хайки, которые давно привыкли работать с синопсисами Лукаса, завершили первый черновик в августе и передали его Спилбергу. В нем было множество дружеских шуток – они продолжили традицию называть персонажей в честь домашних животных: Коротышке они дали имя в честь своей собаки. Хайки наполнили сценарий любовью к индийской культуре и таким фильмам, как «Ганга Дин», но сохранили мрачный и иногда даже жутковатый настрой, заданный Лукасом в синопсисе. Некоторые сотрудники «Лукасфильм» переживали, что кино выйдет слишком жестоким, – эти сомнения преследовали фильм вплоть до премьеры.

Хайк и Кац продолжили править сценарий в начале 1983 года и завершили его – теперь он назывался «Индиана Джонс и Храм судьбы» – 10 апреля, всего за две недели до начала съемок. Лукас, который пытался любыми способами отвлечься от премьеры «Джедая» в мае, присоединился к Спилбергу и команде «Храма судьбы» для натурных съемок в Шри-Ланке в конце апреля. Его вертолет приземлился рядом с рекой Канди, где участники съемочной группы построили длинный веревочный мост через ущелье. Шесть дней спустя Лукас вместе со вспомогательной операторской группой снял, как Индиана Джонс перерубает веревки моста мачете и отправляет нескольких злодеев прямо в

реку. Лукас включил камеру, маленькие бомбы подорвали тросы моста, сам мост – разломившись надвое – обрушился, и две части полетели вниз мимо противоположных стен ущелья, а четырнадцать манекенов устремились на дно, размахивая механическими руками. Лукас был в восторге. Он пробыл в Шри-Ланке еще несколько дней, ввязываясь в бои на водяных пистолетах со Спилбергом и наблюдая, как между Спилбергом и Кейт Кэпшоу, исполнительницей главной женской роли, пробежала романтическая искра. Но всем казалось, что Лукас выглядит усталым. Позже в том же месяце Лукас давал большое интервью «Роллинг Стоун», и журналист отметил, что он кажется «очень мрачным, несчастным, явно печальным»[1134]. Кен Ралстон из ILM считал, что Лукас казался «полностью перегоревшим»[1135].

Перегорел или нет, нужно было завершить работу над «Джедаем». 17 мая Лукас устроил специальный предпоказ фильма для сотрудников «Лукасфильм» в кинотеатре «Коронет» в Сан-Франциско. В целом он был доволен финальной версией, хотя и расстроился из-за того, что эвоки не мигают (десятилетия спустя он исправил это с помощью цифровых технологий). Кроме того, почти в последнюю минуту он переименовал фильм, справедливо посчитав, что «месть» – неподобающее качество для рыцаря-джедая, и заменил это слово на «возвращение». Из-за перемены потребовалось отозвать уже напечатанные афиши со старым названием. Позднее Лукас выставит их на продажу эксклюзивно для клуба поклонников «Звездных войн».

Премьера «Возвращения джедая» в среду 25 мая 1983 года официально стала Событием. Открытая концовка «Империи» побуждала зрителей выстраиваться в очередь за сутки, отсчитывать часы, минуты и секунды до того момента, когда они наконец увидят, как все закончится. Поклонники обсуждали судьбу Хана Соло и с пылом спорили о личности «другого», упомянутого Йодой. Люди отпрашивались с работы, а те, кому это не удавалось, брали своих детей-школьников на полуночные показы; устраивали вечеринки, праздновали дни рождения и даже организовывали показы двух первых частей, пока ждали в очереди. Один особо рьяный поклонник, угрожая оружием, попытался украсть пленку «Джедая».

Как всегда, все хотели увидеть «Звездные войны» в кино. Премьера «Возвращения» состоялась в восьмистах двадцати кинотеатрах в США и Канаде – значительный шаг вперед по сравнению со ста двадцатью, в которых дебютировала «Империя» тремя годами раньше. Фильм побил все рекорды по прибыли в день премьеры: было куплено билетов на 6,1 миллиона долларов.

Как и в прошлый раз, большинство студий даже не думали выпускать в прокат еще какой-то фильм одновременно с «Джедаем» и отложили премьеры таких ожидаемых кинолент, как «Супермен 3» и «Осьминожка», новая часть бондианы. «Джедай» должен был заработать 115 миллионов, чтобы окупиться, и с самого первого дня успех казался неизбежным. «Мы заработали 46 миллионов в первую неделю и поняли, что быстро отобьем наши деньги», – сказал Казанян. Это произошло меньше чем за пять недель. К концу 1983-го, спустя тридцать две недели после премьеры, фильм все еще оставался в прокате, и прибыль приближалась к отметке в 250 миллионов.

Мнения критиков разделились. И даже те, кто положительно оценивал фильм, часто находили причины для оговорок. Гэри Арнольд из «Вашингтон пост» назвал его «триумфом», но посчитал, что Харрисон Форд выглядит усталым[1136]. Журнал «Тайм», который правильно распределил ставки, поместив Лукаса на обложку, превознес «Джедая» как «гениальный пример изобретательного кинематографа», но предостерег Лукаса и других кинематографистов от того, чтобы слишком уж полагаться на спецэффекты и инопланетян – эта критика вновь всплыла в отношении Лукаса и трех приквелов «Звездных войн» через двадцать лет. Художник ILM Джо Джонстон в обсуждении «Джедая» с журналистом Геральдом Кларком, наверное, обоснованно отметил: «Мы никогда не были уверены, на чем держится этот фильм – на спецэффектах или сюжете»[1137]. Некоторые даже поняли, что Лукас наконец-то снял собственное кино о Вьетнаме. «Вы смотрите “Джедая” и видите вьетнамскую войну, – говорил Казанян. – Воины эвоков прячутся в джунглях, выступают против превосходящей силы механизированных захватчиков – и выигрывают»[1138].

Огонь негативной критики по большей части был направлен либо на игру актеров, либо на режиссера Маркуэнда. Один из самых суровых критиков фильма, Джон Саймон из «Нэшнл ревью» в телепередаче «Найтлайн» сетовал, что «Джедай» «обесчеловечивает» и, что удивительно, «отупляет детей». Изумленные Джин Сискел и Роберт Эберт, которые полемизировали с Саймоном на той же передаче, резко заявили, что Саймону нужно расслабиться[1139].

Лукас ничего не слушал; как обычно, за четыре дня до премьеры он отправился на Гавайи и в этот раз провел две недели в Гонолулу, ожидая телефонных звонков из касс кинотеатров. Он чувствовал огромное облегчение – потому что закончил не только «Джедая», но и «Звездные войны» в целом. «Дурацкий сценарий, который я написал десять лет назад, наконец-то отснят, – сказал

он в интервью «Роллинг Стоун». – Теперь все на экране. Десять лет… [З]а это время не было ни одного дня, когда бы, проснувшись утром, я не подумал: “Боже, опять волноваться из-за этого фильма”. Буквально. Ни единого дня»[1140]. В интервью журналу «Тайм» он сказал, что снимать «Звездные войны» – все равно что медленно толкать поезд вверх по склону, а потом изо всех сил держаться, пока он несется вниз с той стороны холма. «Я выгорел, – признал он устало. – По сути, я выгорел еще два года назад, и с тех пор двигался только по инерции. “Звездные войны” забрали мою жизнь, отняли ее против моей воли. Теперь я должен вернуть ее – пока еще не слишком поздно»[1141].

Вернуть себе жизнь ему предстояло уже без Марши. 13 июня, в понедельник, Лукас созвал всеобщее собрание на ранчо Скайуокер. Перед сотрудниками Джордж и Марша, держась за руки и со слезами на глазах, объявили, что разводятся. Все были потрясены – ничего такого они не подозревали. «Джордж и Марша были хорошо сыгранной командой, – вспоминал управляющий «Спрокет» Джим Кесслер. – Он говорил “черное”, она – “белое”», и наоборот. Они прекрасно держали равновесие. А поодиночке они как шары без выверенного центра тяжести, которые катятся неизвестно куда»[1142]. Марша сразу же переехала в Лос-Анджелес; их дочь Аманда, которой теперь было два года, по большей части осталась под опекой Джорджа – одно из немногих условий развода, которое Лукас принял с легкой душой. «Теперь у меня есть дочь, она растет рядом со мной, и ей не придется сидеть и ждать меня, – сказал Лукас. – Не хочу, чтобы в восемнадцать она вдруг сказала: “Папа, где ты был всю мою жизнь?”»[1143].

У него оставалась работа на ранчо, но за исключением «Индианы Джонса и Храма судьбы», съемки которого все еще продолжались в Лондоне, Лукас покончил с кино по крайней мере на время; он сообщил журналу «Тайм», что собирается взять как минимум двухлетний перерыв. «[Семья] – мой главный приоритет, – говорил он позднее. – Не ожидал такого, ведь раньше для меня на первом месте всегда стояло кино. Но потом я понял: семья – вот моя жизнь. А потом… Я развелся, и семья действительно стала моей жизнью. И я сказал себе: “Ладно, ухожу на покой”. Я отодвинул в сторону мои компании, съемки, фильмы и все остальное»[1144].

Стивен Спилберг сомневался, что Лукас когда-нибудь отойдет от дел; он уже слышал все это раньше. «Каждый раз, занимаясь каким-нибудь фильмом, Джордж обещает уйти после него на покой и больше никогда не работать, – говорил Спилберг. – Но как только с фильмом покончено, он уже обдумывает следующий.

Возможно, он некоторое время будет управлять “Лукасфильм” и выпускать от трех до пяти фильмов в год, но затем обязательно вернется к режиссуре, которой, как мне кажется, и должен заниматься. Я считаю, что его судьба – стоять за камерой»[1145].

Лукас же утверждал, что на этот раз сдержит слово, особенно в отношении «Звездных войн». «Я рассматриваю три фильма “Звездных войн” как главы одной книги. Книга окончена, и я поставил ее на полку»[1146]. Он считал, что именно эту книгу больше не будет перечитывать. *Никогда*.

Часть III. Возвращение. 1983–2016

10. Пустая вспышка. 1983–1994

Лукас прилетел в Лондон в конце июня 1983-го. Темное небо, серые дни: погода идеально соответствовала его настроению. Он вернулся в «Элстри», где продолжались съемки «Индианы Джонса и Храма судьбы». После объявления о разводе месяц назад Лукас чувствовал себя эмоционально и физически истощенным. Как он признался позднее, частично его придавил вес собственного успеха, из-за которого он пренебрегал личной жизнью. «Испытание успехом… его очень сложно пройти эмоционально, – говорил он. – Это разрушительный опыт. Кто-то справляется, кто-то нет. Вначале я думал, это проще простого. У меня был небольшой успех после [“Американских] граффити” и огромный после “Звездных войн”, но в полную мощь он обрушился на меня позже»[1147]. Это было начало, как он сказал, «смятения, растянувшегося на несколько лет»[1148].

В «Элстри» Лукас время от времени брал на себя вспомогательные операторские группы и руководил съемками массовой драки в клубе «Оби-Ван» в начальной сцене фильма: сцена была сложная, но не требовала работы с актерской игрой, и Лукас в обычной ситуации наслаждался бы подобным процессом. Но ему было совсем не весело, он даже *выглядел* несчастным. Борода пусть и не была неухоженной, но стала гуще, чем раньше, а на подбородке в ней проступила седина. Между дублями он часто прислонялся к стене и смотрел в пустоту, глубоко засунув руки в карманы или рассеянно поглаживая бороду.

Лукас всегда утверждал, что Спилберг получает удовольствие, снимая самые кровавые или тревожные сцены фильма – будь то поедание жуков и мозгов или то, как Инди ударяет ребенка. Но Спилберг тоже всегда считал съемки «Храма судьбы» несчастливыми временами. «Слишком много тьмы, слишком много подземелий и в целом ужаса», – вспоминал он: сильные слова, ведь совсем недавно, в 1982 году, он написал сценарий и спродюсировал фильм о доме с привидениями – «Полтергейст». Но Спилберг считал, что тут они даже «переплюнули “Полтергейста”. В “Храме судьбы” нет и толики моих личных чувств»[1149].

Однако в фильме был один момент, который отлично передавал чувства Лукаса. Когда злой жрец Мола Рам готовится возложить человеческую жертву на жаровню храма, он намеренно неспешно протягивает руку и вырывает все еще бьющееся сердце – и это была самая буквальная метафора собственного разбитого сердца Лукаса. «Я проходил через развод, – напомнил Лукас

одному журналисту позднее, – и состояние у меня было ужасное». Фрэнк Маршалл, один из продюсеров «Храма», считал, что для замкнувшегося в себе Лукаса этот фильм был чем-то вроде катарсиса. «Думаю, легко заметить, – сказал он позднее, – что в фильме прорабатывается много темных мыслей»[1150].

Съемки «Храма судьбы» завершились 26 августа 1983 года. Лукас закрыл офисы в «Элстри», и теперь впервые за десятилетие у «Лукасфильм» в производстве не было ни одной картины. Не важно, поверил ли ему Спилберг, но Джордж Лукас ушел из кинематографа, как и обещал. Для человека, который любит кино так сильно, как Лукас, отсутствие проектов было странным. Но трилогия «Звездные войны» высосала его творческую энергию – «[и] кроме того, – говорил Лукас, все еще хмурясь из-за воспоминаний, – развод. Развод – это очень сложно, и финансово, и эмоционально»[1151].

«Сложно» – это еще мягко сказано, особенно когда дело касалось раздела имущества. По законам Калифорнии Марше полагалась половина всего имущества, но Лукас не собирался расходиться полюбовно; он считал *себя* ущемленной стороной. «Он был обижен и жаждал мщения», – вспоминала Марша[1152]. На момент развода «Лукасфильм» вместе с недостроенным ранчо стоила где-то между 50 и 100 миллионами долларов, и Лукас ясно дал понять, что не собирается отдавать Марше и квадратного дюйма ранчо Скайуокер, а также не будет вечно платить алименты. Чтобы все уладить, он отдал ей почти все свои свободные деньги – около пятидесяти миллионов – и сохранил ранчо.

Лукас не собирался быть великодушным. Они виделись только чтобы обсудить воспитание Аманды, и Лукас постепенно сокращал круг общих друзей, чтобы Маршу никогда больше не приглашали в гости и на праздники. «Это было и правда больно, – говорила Марша позднее. – Мало того что он стер меня из своей жизни, он вдобавок хотел, чтобы мои же друзья от меня отказались»[1153]. Но его гнев вышел и за круг общения; хотя «Оскар» Марши за монтаж всегда признавали как одну из семи наград Академии «Звездных войн», ее вклад в фильмы Лукаса и в саму компанию был вычеркнут из большинства официальных летописей «Лукасфильм»[1154]. Однако в тени развода вновь разгорелась примечательная дружба. «Джордж пришел ко мне с желанием снова стать моим другом», – сказал Фрэнсис Форд Коппола, все еще переживающий унижение после банкротства и потери последней версии «Зоотроп»[1155]. «Фрэнсис потерял все в финансовом плане, – отметил один из друзей. – А Джордж

выгорел эмоционально»[1156]. Они примирились. Опять.

«Лукасфильм» не снимала кино, и в финансовом отношении это тоже было не лучшее время. К счастью, деньги продолжали поступать от отдела лицензирования. «Возвращение джедая» стало джаггернаутом мерчендайзинга; было выдано больше пятидесяти лицензий на все, что только можно себе представить: от кондиционера для волос до ваз и неизменной серии игрушек от «Кеннер». Так что некоторое время Лукас мог продолжать строить ранчо Скайуокер на фигурках и газировке. «Я по-прежнему буду тратить минимально необходимое время на компанию, – объяснял Лукас. – Я вывел ее на тот уровень, когда она может работать самостоятельно»[1157]. Он убеждал репортеров, что почти ничего не делает, разве что «заглядывает в некоторые двери»[1158].

Конечно же, он делал больше. Чтобы «Лукасфильм» и ранчо Скайуокер самоокупались, Лукас превратил компанию в универсальный сервис для других кинематографистов. Для сценаристов ранчо предоставляло идиллическое убежище, где они могли бы работать в тишине и комфорте; монтажеров на ранчо ждала лучшая аппаратура. А в области спецэффектов услуги ILM все еще считались золотым стандартом, на который равнялись все остальные. В то время ILM разрывалась сразу между несколькими внешними проектами – среди них были «Звездный путь 3» и «Человек со звезды», – но ее приоритетом было завершение спецэффектов для «Индианы Джонса и Храма судьбы». «Это проект Джорджа и Стивена, так что нельзя было ответить отказом или спросить: “А может, в следующем году?”» – говорил руководитель модельной мастерской Лорни Петерсон[1159].

Лукас работал не только над ILM, но и над другими подразделениями, которые хотел перенести на ранчо на постоянной основе. Годом раньше он попросил Эда Кэтмелла подобрать надежного человека на должность главы нового подразделения компьютерных игр. Лукас так и не подсел на видеоигры, как Спилберг или Казанян, но его зачаровывала идея интерактивного повествования, благодаря которому каждое прохождение игры становилось уникальным (присутствовал и элемент практичности: инвестирование в свою же компанию смягчало налоговое бремя). Кэтмелл переманил Питера Лэнгстона, мастера-джедая «Юникс», и Лукас сделал предложение, от которого тот не смог отказаться: управляющий директор «Лукасфильм» Роджер Факсон заключил сделку с «Атари», ведущей компанией в области видеоигр, которая предложила «Лукасфильм» миллион долларов лишь за то, как

сформулировал Лэнгстон, «чтобы посмотреть, что получится сделать»[1160]. Так появилась и начала работу «Лукасфильм Геймз Групп».

Лукас пока не был готов передать ключи от вселенной «Звездных войн» игровому подразделению; игры должны быть отдельными историями, без отсылок к «Звездным войнам» или «Индиане Джонсу». И все же он ограничился только рассказом о том, что *нельзя* делать, а в остальном оставил программистов в покое. Обучившись у компьютерного подразделения на примере «Эффекта Генезиса» из «Звездного пути 2», Лэнгстон и его команда поняли, как реализовать фрактальную технологию – при ее использовании картинка становилась более четкой и детализированной при приближении игрока к объекту – для менее мощных домашних компьютеров вроде восьмибитного Атари 800. Эту задачу многие программисты считали невыполнимой. Программисты «Лукасфильм» сосредоточили свои усилия на двух играх: футуристичном гибриде баскетбола и футбола под названием «Боллблейзер» и научно-фантастической игре в жанре «найти и спасти» под названием «Спасение на Фракталусе!», в которой игрок управлял звездолетом и спасал подбитых пилотов на инопланетных просторах. Рабочее название игры было «Спасение повстанцев», Лэнгстон и его команда не могли удержаться от такой отсылки к вселенной «Звездных войн».

Лукас играл в нескольких ранних демоверсиях, и даже в видеоиграх его понимание желаний аудитории было таким же острым. Лукас пилотировал звездолет по ландшафту в ранней версии «Фракталуса», но ему быстро надоело просто летать, садиться и подбирать пилотов, поэтому он спросил, почему нельзя ни во что стрелять. Когда ему рассказали, что игра изначально задумана без кнопки «Стрелять», Лукас вопросительно взглянул на команду: «Так было задумано? – спросил он. – Или это вопрос морали?» Команда разработчиков нервно заерзала на местах. Лукас кивнул. «Ага, значит, принципы, – сказал он. – Так не пойдет»[1161]. Они добавили кнопку «Стрелять» и противовоздушные орудия, которые игрок мог уничтожать.

Игровое подразделение открыло целую новую область своими первыми играми, но компания «Атари», к несчастью, быстро пошла ко дну, в основном из-за того, что инвестировала двадцать пять миллионов долларов в покупку прав на фильм «Инопланетянин», а потом наспех состряпала ужасную игру, которую никто не покупал. После бесконечных переговоров и проволочек – Лукас в один момент даже сам ввязался в спор при обсуждении логотипа – «Лукасфильм» прекратила отношения с

«Атари» (хотя и оставила себе миллион) и заключила сделку со стартапом «Эпикс», который вывел игры на полки магазинов в 1986 году. Обе игры неплохо продавались, так что Лукас согласился и дальше спонсировать подразделение, переформировать его в независимую структуру внутри «Лукасфильм» и не вмешиваться в его дела. Единственное указание, которое он давал Лэнгстону и его команде, было похоже на мантру: «Оставайтесь маленькими. Будьте лучшими. Не теряйте деньги». Хэл Барвуд, давний друг и впоследствии руководитель проектов в игровом подразделении, сравнил участие Лукаса с ролью богатого дядюшки: «Он оплачивает вашу учебу, но даже не знает, на кого вы учитесь»[1162].

Лукас очень серьезно относился к другому стартапу, который возник из «Спрокет Системс», где звуковик Том Холман работал над созданием нового кинозала в здании С для «Спрокет». Казанян заметил, что в новом кинотеатре «была лучшая звуковая система в мире»[1163]. Это потому что Холман учел акустику помещения, расположение колонок, фоновый шум и множество других мелких деталей, а потом собрал определенный набор настроек, благодаря которому зрители могли полностью погрузиться в звук, вибрирующий буквально внутри грудных клеток. Холман называл эту систему разделительным фильтром, в котором высокие частоты и басы разделялись путем электроники, а не разводились по разным колонкам. Такая система настроек вскоре стала называться «Разделитель Тома Холмана». Другие называли ее «Экспериментом Тома Холмана» – и в конце концов на нее стали ссылаться, как на звуковую систему THX; получилась случайная отсылка к фильму Лукаса «THX 1138».

Звук для «Храма судьбы» в «Спрокет» специально сводили так, чтобы он великолепно себя чувствовал в кинотеатрах с системой THX; проблема же была в том, что в кинотеатрах, где звук *не был* настроен по спецификациям Холмана, фильм звучал бы ужасно. После уговоров управляющего «Спрокет» Джима Кесслера «мы пришли к заключению, [что будет] здорово, если мы обеспечим кинотеатры, в которые ходят зрители… таким отличным звуком, – сказал Лукас. – Ведь тогда то, что мы слышим здесь [при монтаже звука], будет соответствовать тому, что они слышат там [в кинотеатре]. И именно так началась программа THX»[1164]. Для Лукаса это было очень серьезно. Он всегда заботился о звуке – благодаря звуковой дорожке Бена Бертта и музыке Джона Уильямса его фильмы и так уже звучали совсем по-другому. Ему не нравилось, когда при монтаже фильмы звучат великолепно, а в кинотеатрах – ужасно. «Звук – это половина

впечатлений от фильма», – объяснял Лукас позднее: это очевидная, хоть и недооцененная мысль, особенно для тех зрителей, которые выбирали кинотеатры с логотипом Dolby в надежде, что он свидетельствует о качестве[1165]. Но одно лишь стерео Dolby не могло гарантировать, что фильм будет прекрасно звучать за пределами студии; THX была больше связана с кинотеатром, в котором показывали фильм – эту часть зрительского опыта Лукас не мог контролировать. Раньше не мог.

В отличие от большинства звуковых систем, THX не требовала – и сейчас не требует, – чтобы кинотеатр приобретал особое оборудование или колонки. Однако необходимо, чтобы кинотеатр переместил колонки, подправил акустику, а в некоторых случаях даже освещение, чтобы все соответствовало очень точному набору настроек. 1 марта 1983 года «Лукасфильм» отправила по кинотеатрам сообщения о старте «Программы унификации кинотеатров» (Theater Alignment Program, TAP) с перечислением спецификаций, которые необходимо изменить, чтобы фильмы зазвучали как можно лучше. Почти сотня кинотеатров приняла участие в программе: они брали новое оборудование в аренду у «Лукасфильм» и платили, чтобы помещения переоборудовали или модернизировали под акустические требования THX. «THX стал чем-то вроде системы контроля качества для… показов кинофильмов», – с гордостью сказал Лукас[1166].

В последующие десятилетия более четырех тысяч кинотеатров по всему миру прошли через процесс проверки качества Лукаса и стали «сертифицированными THX-кинотеатрами»; зрители тоже стали воспринимать металлический логотип THX перед фильмом – под аккомпанемент «низкой ноты», которая постепенно становится все громче, несется по звуковой системе и в итоге сотрясает весь кинотеатр, – как отличительный показатель великолепного звука. У Лукаса под контролем находились съемки, монтаж, финансирование и товары по фильмам. Теперь он мог контролировать и то, как его фильмы звучат в кинотеатрах – и ему даже платили за это.

И наконец, оставалась Pixar. Лукас все еще не знал, что делать с Эдом Кэтмеллом и его командой, которые по-прежнему хотели делать фильмы на своем новом компьютере Pixar, а не строить цифровую монтажную систему, о которой их просил Лукас. «Мне кажется, больше всего Эд боялся, что кто-нибудь сверху – Джордж, в частности, – наконец-то скажет: “Подождите-ка, вы не построили то, что должны были построить”, – сказал Боб Дорис, один из соруководителей Кэтмелла. – И становилось понятно, что именно в этом и проблема»[1167]. Однако Кэтмелл и

его команда все же неплохо работали; помимо компьютера «Пиксар Имидж» они создали цифровой видеомонтажный аппарат под названием «ЭдитДроид», а также цифровой звукомонтажный аппарат под названием «СаундДроид», которые были готовы к демонстрации в 1984 году. Но у Кэтмелла не лежала к ним душа; так что они с Джоном Лассетером делали короткометражный мультфильм для показа на SIGGRAPH 1984, ежегодной конференции ученых, инженеров и поклонников компьютерной графики. Именно там они хотели показать Лукасу, что на самом деле умеют. Лукас будет поражен. Кэтмелл не сомневался.

Однако в то время Лукас гораздо больше интересовался воспитанием двухлетней Аманды и «весельем, и солнцем, и лыжами, и танцами, и чтением, и писательством для удовольствия»[1168]. Он даже стал брать уроки танцев и гитары, вновь начал гонять на автомобиле – это хобби он бросил вскоре после рождения Аманды. Он учился расслабляться – одной из жалоб Марши было то, что он слишком зажат, – и в декабре 1983-го даже вновь начал встречаться с женщиной: в октябре его познакомили с певицей Линдой Ронстадт за кулисами одного из ее четырех концертов в зале «Конкорд Павильон»[1169].

На первый взгляд это была странная пара; Лукас тихий, погруженный в себя и – еще одна жалоба Марши – не то чтобы очень рисковый в постели. Ронстадт, напротив, – типичная сердцеедка, известная нашумевшими романами с такими знаменитостями, как музыкант Дж. Д. Саутер, журналист Пит Хэмилл и губернатор Калифорнии Джерри Браун. При этом ее явно влекло к творческим типажам – она некоторое время встречалась со Стивом Мартином и только что порвала с Джимом Кэрри. Ей нравилось, что Лукас оберегал их уединение и наблюдал, чтобы их не фотографировали вместе. Кстати, Лукас был настолько неприметен, что, когда ходил за Ронстадт по аптеке в Сан-Ансельмо, владелец посчитал, что он ее помощник. «Джорджу повезло, что он сейчас с ней, – сказал один друг. – Он развлечется так, как никогда в жизни. Затем она разобьет его сердце на тысячу осколков и найдет кого-нибудь еще»[1170]. Лукас превзошел любые ожидания; они с Ронстадт были вместе пять лет. Никто из них никогда не обсуждал эти отношения публично.

К тому же репортерам интереснее было спрашивать Лукаса о будущем «Звездных войн». Будут ли еще фильмы? В 1983 году Лукас отвечал только то, что читает книги о мифологии и делает общие заметки о темах и идеях для следующих двух трилогий. Первая трилогия, объяснял он, будет мелодраматической и вместе с тем покажет политическую ситуацию, в результате которой возникла Империя. Финальная трилогия, продолжал он,

вся будет о «моральном выборе и о мудрости, необходимой для того, чтобы различать добро и зло»[1171]. Однако большего он не мог или не хотел говорить.

Для сотрудников на ранчо Скайуокер так называемый уход на покой означал, что Лукас еще больше, чем раньше, вмешивался в повседневные дела. Ему уже не требовались еженедельные отчеты генерального директора Роберта Гребера или управляющего «Спрокет» Джима Кесслера; вместо этого он просто мог в любой момент заявиться в ILM и понаблюдать за работой команды по спецэффектам или посидеть позади Бена Бертта, пока тот сводит звук для «Храма судьбы». Сотрудники часто чувствовали себя школьниками, к которым на урок пришел директор. Гребер считал, что теперь в компании слишком много исполнительных директоров. Лукас с этим согласился. «Мы пришли к выводу, – говорил Гребер позднее, – что [главным начальником] должен быть он, а не я»[1172]. Лукас стал просто боссом – без формальной должности, но он очевидно все контролировал. Тем временем Гербер занял место среди четырех участников совета директоров – этот совет проводил встречи и давал рекомендации, но был подотчетен лишь одному акционеру, Джорджу Лукасу. Для Лукаса его компания была семейным делом, прямо как канцелярский магазин отца. А в семейном бизнесе не нужны чужие люди.

А вот количество земли в распоряжении Лукаса скорее было необычным для семейного бизнеса. Пока продолжалось строительство на ранчо – гигантский жилой дом в викторианском стиле был почти достроен, и полным ходом шла работа над Техническим корпусом, в котором должна была располагаться инфраструктура для постпродакшена, – Лукас продолжал потихоньку скупать близлежащие земли, урвав ранчо Грейди и Большой Камень вдоль дороги в Долине Лукаса. Он собирался использовать часть приобретенной земли для второй фазы развития ранчо – строительства новой штаб-квартиры ILM и других подразделений для цифрового производства фильмов[1173]. Большинство подразделений все еще работало в нескольких километрах от ранчо, в бывшем здании «Кернер» и нескольких соседних складах. Но Лукас неудачно повел игру, вновь осуществил покупку на имя своего бухгалтера; жители области обвинили его в том, что он что-то скрывает, и ругали планировщиков округа Марин за то, что они разрешили ему устроить «индустриальный комплекс». Лукас с раздражением отметил, что собирался оставить основную часть земли незастроенной и что «Лукасфильм», как владелец и застройщик, не давала проникнуть в область другим нежелательным

компаниям. Соседи не желали его слушать и саркастически предложили планировщикам округа Марин в следующий раз выдать разрешение на застройку для производителя химикатов «Юнион Карбайд»[1174]. Лукас мог только закатывать глаза. Этот спор затянулся почти на десять лет. ILM оставалась в здании «Кернер».

Весна 1984 года принесла Лукасу новые разногласия, которые он вновь вызвал сам, и в этот раз они касались «Индианы Джонса и Храма судьбы». Лукас представил фильм Американской ассоциации кинокомпаний (MPAA), которая определяла рейтинг кинофильмов, и вскоре ему сообщили, что из-за детальных сцен насилия MPAA собиралась присвоить фильму рейтинг R – а это катастрофа для франшизы, которая ориентируется на все возрастные группы. «[“Храм судьбы”] был слишком страшным для рейтинга PG, – признал Лукас, – но недостаточно страшным для R»[1175]. Намеренно тяжелый фильм Лукаса и Спилберга оказал серьезное влияние на рейтинговую систему кинофильмов. Хотя MPAA в итоге смягчилась и подтвердила более желаемый рейтинг PG для «Храма судьбы», вскоре после этого был создан новый рейтинг PG-13, который означал, что родителей «серьезно предупреждают» о том, что некоторый материал неуместен для просмотра детям до тринадцати лет.

Перед премьерой «Храма судьбы» 23 мая некоторые газеты без устали предупреждали родителей, что фильм может оказаться «слишком тяжелым» для детей. Однако предупреждения не отпугнули ни родителей, ни детей; в день премьеры «Храм судьбы» установил новый рекорд сборов за один день, заработав больше девяти миллионов долларов: «Джонс построил Храм золота», – кричала первая страница «Вэрайети». К окончанию мирового проката фильм собрал триста тридцать три миллиона. И это все из лукасовского бюджета в двадцать девять миллионов долларов.

«Храм судьбы» стал самым кассовым фильмом 1984 года, но критики попросту не впечатлились им или же сильно разочаровались. Чаще всего в рецензиях использовалось слово «мрачный», хотя критик «Вашингтон пост» превзошел всех, назвав фильм «подлым по духу и начисто порочным»[1176]. Лукас признал, что «мы сделали его куда мрачнее, чем собирались», но считал, что его и Спилберга должны похвалить за то, что они «сделали кино, отличное от “Ковчега”. Мы не хотели переснять тот же фильм»[1177]. Почти тридцать лет спустя Лукас все еще смотрел на «Храм» положительно, пусть даже в нем слились личные несчастья его самого и Спилберга. «Мне нравится “Храм судьбы”, – настаивал Лукас, – но весело ли мне вспоминать, как

мы себя тогда чувствовали? – Он медленно и грустно покачал головой и ответил: – Нееееет»[1178].

Каждый год на празднестве в честь Дня независимости на ранчо Скайуокер Лукас раздавал Ежегодник «Лукасфильм», который перечислял достижения компании в целом и каждого подразделения в частности за прошедший год, а также содержал фотографии в стиле альбома выпускников и краткие биографии каждого сотрудника. В 1984 году помимо фотографий Индианы Джонса и Люка Скайуокера в ежегоднике упомянули, что вскоре «Пиксар» предоставит ILM свой компьютер для создания спецэффектов. Но ILM этого не хотела – и несмотря на то, что компьютерное подразделение находилось рядом с ILM в здании «Кернер», ILM не была заинтересована в работе с Эдом Кэтмеллом и его командой. «Нас считали не слишком значимыми, – сказал специалист по компьютерной анимации Том Портер. – Неуважения не было, но нас точно не любили»[1179].

С «Эффекта Генезиса» для «Звездного пути 2» Кэтмелл и его команда использовали свои компьютеры только еще один раз, разработав короткий эпизод для «Возвращения джедая» – компьютерное изображение силового поля, которое распространяется от Эндора и окружает Звезду Смерти. Едва ли эта сцена демонстрировала те удивительные вещи, на которые, как знал Кэтмелл, они способны. «Результат был не настолько инновационным и прорывным, как инструменты, которые мы использовали», – сказал программист Том Дафф. ILM не восхитилась, как и сам Лукас. «Мы все ждали, что Джордж придет и попросит нас сделать что-то для кино, – сказал Элви Рей Смит, – но этого так и не случилось»[1180].

Многие месяцы Кэтмелл и Боб Дорис пытались найти способ убедить Лукаса в том, что графические дизайнеры и компьютер «Пиксар» стоят вложенных времени и денег. Это стало особенно важным, когда большая часть цифрового монтажного оборудования, заказанного Лукасом, была завершена как минимум в виде прототипа и представлена на конвенции Национальной ассоциации вещательных компаний в Лас-Вегасе. «ЭдитДроид», видеомонтажный аппарат, впечатлил посетителей своей блестящей консолью, множеством экранов и шаровым манипулятором; некоторые считали, что он выглядит так, будто прибыл прямо со Звезды Смерти. Он не всегда работал – его часто заклинивало, – но на каждую демонстрацию все равно приходила огромная толпа, потому что руководитель команды Ральф Гуггенхайм смог раздобыть отрывок пленки из «Возвращения джедая» для демонстрации монтажных способностей аппарата.

«Люди даже не смотрели на саму монтажную систему, – вспоминал один из посетителей. – Они просто хотели увидеть “Звездные войны”»[1181]. Между тем цифровой звукомонтажный аппарат «СаундДроид» уже стоял на подземном этаже Корпуса С в «Спрокет». «СаундДроид» не выглядел так стильно, как «ЭдитДроид», но был гораздо функциональнее; режиссер Милош Форман уже задействовал его для улучшения звука в фильме «Амадей».

Теперь у Лукаса было монтажное оборудование, о котором он просил, – или как минимум прототипы, – но Кэтмелл по-прежнему хотел доказать, что его команда и компьютер «Пиксар» обладают кинематографической ценностью, а не только технологической. В недели перед конференцией SIGGRAPH 1984 в Миннеаполисе Кэтмелл, Элви Рей Смит, их команда и все пять новейших компьютеров «Лукасфильм» – а также компьютер Cray, одолженный в Миннесоте, – работали круглосуточно, завершая отрисовку двухминутного мультфильма под названием «Приключения Андре и Пчелки Уолли». Основной целью мультфильма было показать возможности Pixar: в нем мультяшного персонажа Андре преследует пчела по полностью прорисованной среде из полей, лесов, гор, камней и дорог. Однако Джон Лассетер смог наделить Андре и Уолли настоящими личностями, и потому фильм стал приятным открытием для SIGGRAPH.

Лукас посетил SIGGRAPH и премьеру «Андре и Пчелки Уолли», но лишь по случайности; в Миннеаполис он приехал к Линде Ронстадт, которая на той же неделе давала концерты в рамках тура в честь альбома What’s New. Смит проглотил свою гордость; он просто радовался, что босс увидит фильм лично, а заодно и реакцию зрителей. Когда в зале погасли огни, Лукас и Ронстадт тихо сидели рядом с Кэтмеллом и Смитом посреди тысяч других посетителей SIGGRAPH. Все прошло лучше, чем надеялся Смит; зрители начали одобрительно гудеть с первого же кадра с анимированными на компьютере деревьями и не останавливались до окончания титров. «Там люди *знают*, когда видят что-то новое и выдающееся, – сказал Смит. – Конечно же, я был взволнован, ведь я режиссер мультфильма, а еще и Джордж Лукас пришел. Он наконец видел, что мы умеем»[1182].

Лукас правда видел, что они умеют, – но ему это не понравилось. Он не смог уловить потенциал короткометражки и вместо этого принялся жаловаться, что персонажи примитивны, а история ужасна. «На этом грубом примере он не смог представить себе будущее, – сказал Смит. – Он воспринял мультфильм буквально и решил – это все, что мы умеем»[1183]. Лукасу надоел

Кэтмелл и его фильмы. Кэтмелл был разочарован, но разочарован был и Лукас: компьютерное подразделение превратилось в дорогую черную дыру, в которую он вливал деньги, слишком мало получая взамен. Он хотел, чтобы они сосредоточились на создании монтажной системы, а не мультиков. Кэтмелл и команда «Пиксар» доживали последние дни и понимали это. Лукас считал, что единственным человеком в «Лукасфильм», который мог решать, делать ли фильмы, был он сам.

Лукас ушел из киноиндустрии, но телевидение – совсем другое дело. Во время съемок «Возвращения джедая» Лукас так влюбился в забавных эвоков – и был уверен, что дети захотят увидеть их еще, – что начал размышлять о съемках телефильма с ними. Однако все еще памятуя об ужасном специальном выпуске «Звездных войн» 1978 года, Лукас не собирался передавать контроль другим; в этот раз он хотел лично подобрать творческую команду. Однако подбор команды вызывал вопросы, серьезно ли Лукас относится к проекту. На место продюсера он нанял Тома Смита, который только что уволился с должности управляющего ILM и искал подходящей возможности написать сценарий или срежиссировать фильм. Сценарий он поручил воспитателю своей дочери, Бобу Кэррау, у которого не было писательского опыта, – Лукаса это устраивало, ведь он все равно собирался надиктовать Кэррау большую часть истории.

Чтобы скрепить все это вместе он пригласил режиссером своего старого друга Джона Корти, который, несмотря на провал спродюсированного Лукасом мультфильма «Дважды много лет назад» по-прежнему снимал успешные фильмы для ТВ. «Я не мог понять, делает Джордж мне одолжение или я ему, – говорил Корти позднее. – Такой фильм я бы сам не выбрал». Но даже поставив у руля опытного Корти, Лукас не мог расслабиться и оставить команду в покое, он переписывал сцены и пытался управлять Корти издалека. «Его любимое – “давай будет побольше конфликтов, побольше драк, побольше взрывов”, – вспоминал Корти. – Я вроде пытался больше проработать взаимоотношения, но однажды получил записку от него, и там было: “Нам нужна еще одна драка, и почему бы нам не сделать что-то с монстром, например, скинуть на него бомбу или что-то еще”, – а я написал ему в ответ: “Джордж, если мы еще что-нибудь сделаем с этим монстром, зрители будут сочувствовать ему больше, чем главным героям!”»[1184]

«Приключения эвоков» вышли в эфир на ABC 25 ноября 1984 года и оказались достаточно успешными. Лукас сразу начал готовить сиквел, «Битву за Эндор», наняв в качестве сценаристов

и режиссеров братьев Кена и Джима Уитов. Продюсер Том Смит, научившись на горьком опыте «Приключений эвоков», включил в общий бюджет строчку «фактор Джорджа» для покрытия стоимости любых дополнительных эпизодов, которые могут прийти в голову Лукасу в процессе съемок и монтажа. Лукас в основном не вмешивался в работу Уитов, хотя сотрудник ILM Джон Джонстон с радостью снабдил его тремя резиновыми штампами – с надписями «великолепно», «МБЛ» (сокращение для «могло быть лучше») и «86» (для «переделать»), – которые Лукас мог ставить в качестве комментариев на тексте сценария и отрисованных персонажах. «Увидев эти штампы, он вел себя как ребенок, которому подарили новую игрушку, – рассказывал Кен Уит. – Теперь никто не мог запутаться в его решениях»[1185]. Видимо, Лукас не мог спать спокойно, не убедившись, что вторая часть получится мрачнее предыдущей, поэтому сказал Уитам: «Хочу, чтобы тут все было о смерти»[1186]. Так что получившийся фильм, «Битва за Эндор», вышел в эфир 24 ноября 1985 года с предупреждением о необходимости «контроля родителей», потому что в начало Уиты поместили сцену, где семью маленькой девочки перебивают мародеры.

«Битва за Эндор» стала не такой популярной, как «Приключения эвоков», но все равно собрала приличную аудиторию, и Лукас некоторое время думал о следующем фильме, но в итоге отложил проект на неопределенное время. Успех телефильмов подтолкнул его на финансирование двух утренних мультфильмов для ABC – «Дроиды» и «Эвоки». Ими занялись мультипликаторы в «Нелвана» – той же компании, которая сделала мультфильм о Бобе Фетте для специального выпуска. На публику Лукас говорил, что возлагает большие надежды на оба мультфильма, но барабанщик группы «Полис» Стюарт Коупленд, которого Лукас нанял для написания музыки, после встречи и обсуждения мультсериалов решил, что мотивация Лукаса другая и более очевидная. «На его столе, – вспоминал Коупленд, – были расставлены ряды игрушек, и именно для них требовалась музыка. “Это продукт, а вот игрушки”»[1187]. Однако с этих игрушек Лукас почти ничего не получил; «Эвоков» отменили после двух сезонов, «Дроидов» уже после первого, а вместо них пустили «Смурфов».

К январю 1985-го Лукас управлял компанией «Лукасфильм» самостоятельно, без формального президента, уже чуть больше года. Ему это нравилось, но у компании появилось слишком много разных проектов и источников дохода, так что Лукас не успевал следить за всем. Настало время пригласить президента,

желательно кого-нибудь с опытом в финансовой сфере, а идеально – жесткого администратора, который сумел бы поставить интересы компании выше желания всем понравиться. Однако Лукас отказывался нанимать людей, хоть как-то связанных с большими студиями, потому что не собирался давать ключи от «Лукасфильм» голливудскому лазутчику. «Там у них, – так он всегда говорил о Голливуде, – на каждого честного истинного кинематографиста, пытающегося снять свой фильм, приходится сотня подлых продавцов подержанных автомобилей, которые пытаются выкрасть ваши деньги»[1188].

Лукас обнаружил подходящего кандидата в своем собственном совете директоров. Это был Даг Норби, выпускник Гарварда и бывший финансовый директор «Айтел», компании, которая заработала, а потом потеряла миллионы долларов в мошеннических сделках по покупке и сдаче в аренду оборудования IBM. После краха компании Норби сотрудничал со следствием в попытках выяснить, что случилось, – и на основе добытых им улик несколько его партнеров по «Айтел» сели в тюрьму. Норби избежал обвинений, и, когда он вошел в совет директоров «Лукасфильм», некоторые сотрудники считали, что он всегда в первую очередь будет защищать свои интересы. Но Лукас ему доверял и ценил его прямолинейный, где-то даже агрессивный стиль. «Делай, что считаешь нужным, – сказал он Норби, – я не буду в это соваться»[1189].

О назначении Норби объявили в феврале на всеобщем собрании в павильоне ILM. Норби в то утро держался гораздо лучше Лукаса: он уверенно и с энтузиазмом рассказал о трудных задачах нового года. Лукас, напротив, бранился, ворчал, что сотрудникам пора начать работать на компанию, а не вести себя как непрошеные гости в его доме, которые съели всю его еду и потратили все его деньги[1190]. Норби, вновь взяв слово, дипломатично заявил, что для «Лукасфильм» просто настало время выйти на самоокупаемость. Компании нужно не только зарабатывать деньги на продаже лицензий и товаров с символикой или проводить время в ожидании нового фильма Лукаса. Лукас достаточно долго полностью содержал компанию из своего кармана. «Лукасфильм» должна начать приносить прибыль. Каждому подразделению предстоит измениться.

Это в том числе касалось и ILM. В то время ILM почти без исключения работала только над фильмами Лукаса и его друзей, а также над киноэпопеей «Звездный путь», единственным постоянным клиентом со стороны. Но Норби хотел, чтобы они взяли *еще больше* работы со стороны и выпустил пресс-релиз с объявлением, что ILM теперь открыта для всех. Бухгалтеров ILM

попросили установить единую ставку для услуг компании – в среднем 25 миллионов долларов за фильм, – а также более точные цены за отдельные виды работ вроде создания моделей и дорисовки декораций, чтобы ILM могла заключать контракты на отдельные услуги. Это была большая перемена в философии компании, и некоторые с возмущением восприняли идею делать работу по найму – по сути, компания должна была идти за заказами к студиям с протянутой рукой. «Многие сопротивлялись такому столкновению с реальностью», – сказал Норби[1191].

Объединившись с новым финансовым директором «Лукасфильм» Дагом Джонсоном (сотрудники называли Норби и Джонсона не иначе как «Даги»), Норби даже ввязался в дела любимого детища Лукаса, ранчо Скайуокер, работы на котором, как считал Норби, намеренно велись в черепашьем темпе, из-за которого некоторые контрактники наживались на манипуляциях с рабочими часами. Норби сообщил всем работникам, не занятым в строительстве напрямую – в основном художникам, стеклоделам и ландшафтным дизайнерам, – что пока он и Джонсон не разберутся с финансами, они могут собирать вещи и отправляться домой. Лукас удивленно приподнял бровь, но ему нравилось, что Даги без проблем исполняли роли плохих парней и брали на себя главную задачу, которой боялся Лукас: общались с людьми.

Постоянный приток денег все еще оставался проблемой. Не только раздел имущества истощил большую часть запасов Лукаса, но начал испаряться один из самых надежных источников дохода – деньги от игрушек «Кеннер». В 1985-м в «Кеннер» происходили большие перемены, очень похожие на изменения в «Лукасфильм», так как компания пыталась выйти из состава «Дженерал Миллз». В попытке улучшить свои финансы «Кеннер» перенасытила рынок излишком игрушек по «Звездным войнам». А так как на горизонте не было новых фильмов, бешеная потребность во всем с надписью «Звездные войны» не просто падала; как заявил один эксперт по продажам игрушек в «Уолл-Стрит Джорнал», «она исчезла»[1192]. В 1985 году выручка от продажи игрушек по «Звездным войнам» обвалилась до 35 миллионов долларов по сравнению со 135 миллионами год назад. Прикинув цифры, Норби высчитал, что деньги у «Лукасфильм» закончатся примерно через пять месяцев. Норби был готов везде искать возможность повысить приток денег в компанию и даже убедил Маршу – которая теперь была замужем за Родригесом и недавно родила дочь – разрешить Лукасу растянуть выплаты по бракоразводному процессу на десять лет (Лукас в конце концов выплатил все деньги за пять). Он даже отважился поднять тему новых фильмов по «Звездным войнам» с Лукасом – верный способ пополнить закрома, – но тот

уклонился, сказав, что истощен.

Поэтому сокращение сотрудников было неизбежным. Лукас его одобрил, так как считал, что компания обросла ненужным персоналом. «Я уезжаю снимать фильм и возвращаюсь два года спустя, а тут каждый уже нанял себе помощника», – сказал он «Нью-Йорк таймс», высказав недовольство даже публично[1193]. Однако внутри компании считали, что Норби и Джонсон ни во что не ставят Лукаса и что Лукас, если бы знал, что на самом деле происходит, *никогда* бы не предложил что-то столь бессердечное, как сокращения. Представление сотрудников о том, что Лукас не мог совершать ошибок, показывало истинную силу Лукаса, как администратора, по мнению Боба Дориса. «Джордж такой, – сказал Дорис. – Он успешно создает миф о себе. Я уверен, что Даги не делали ничего, чего бы не хотел Джордж»[1194]. На самом деле Лукас всегда был несколько необщительным администратором; когда он находился поблизости, сотрудники руководствовались неписаным протоколом, который в шутку называли «правилами Королевы»:

Не подходите к Джорджу.

Не пытайтесь заговорить с Джорджем.

Если Джордж начнет разговор, не выходите за рамки обсуждения работы.

«Мне казалось, что компания специально организована так, чтобы защитить [Лукаса], оградить его от остального мира, чтобы он мог делать что хочет, – говорил сотрудник «Пиксар» Малкольм Бланшар. – Такова его личность. Стеснительный парень, который любит снимать фильмы»[1195].

Лукас хотел, чтобы его компания занималась только кино. Все остальное – за исключением подразделения видеоигр, одного из немногих, которое приносило хоть какие-то деньги, – считалось напрасной тратой времени. «В компании появилось слишком много направлений, – жаловался Лукас сотрудникам. – Мы собираемся сосредоточиться на кино»[1196]. Компьютерное подразделение старалось; недавно команда создала еще одни сногсшибательные спецэффекты, в этот раз для «Молодого Шерлока Холмса» Спилберга: в фильме появился витражный рыцарь, первый персонаж на экране, созданный исключительно при помощи компьютерной графики. Автором спецэффектов указана ILM, но вся работа была сделана на компьютере Pixar, а разработал персонажа Джон Лассетер. Но в то время никто не смог его оценить; все, что не было связано с кино напрямую, сворачивали, реформировали, реорганизовывали или продавали.

Это относилось и к цифровому монтажному оборудованию. С «ЭдитДроид» и «СаундДроид» у Лукаса теперь была своя цифровая монтажная система – или хотя бы ее зачатки. Но оба аппарата глючили, а технология, в основном полагающаяся на видеодиски, была дорогой. «Лукас хотел лицензировать всю крутую технику, которую они разработали, – сказал Боб Дорис, – но ее производство его не интересовало»[1197]. Так что «ЭдитДроид» и «СаундДроид» были выделены в новое подразделение под названием «Дроид Уоркс», которое основало совместное предприятие с производителем монтажного оборудования «Конверджженс» (и взяло на себя продажу и рекламу аппаратуры). Лукас почти не вмешивался в дела компании, но следил за развитием цифровых технологий, для создания которых он столь многое сделал, и ждал, когда они наконец будут достаточно совершенны, чтобы использовать их в кино.

Оставалось только решить судьбу компьютерного подразделения и «Пиксар». «Мы не можем себе позволить финансировать их», – сказал Норби Лукасу, когда занялся Кэтмеллом и его командой. «Было очевидно, что Лукас вынужден нас распустить», – сказал Элви Рей Смит[1198]. Некоторое время Кэтмелл думал, что Лукас уволит всех сотрудников и продаст компьютер «Пиксар» тому, кто предложит побольше, но Лукас надеялся, что с компьютерным подразделением получится то же, что и с «Дроид Уоркс»: он объединит его с венчурным инвестором, который сможет оценить потенциал технологии. У Лукаса были весьма благородные надежды на «Пиксар»: он считал, что компьютер может быть полезен для томографии в медицине или в научных симуляциях, и шли серьезные переговоры с «Сименс» и «Филипс», которые увидели в «Пиксар» потенциал для компьютерной аксиальной томографии в высоком разрешении. Переговоры не зашли далеко. Компании считали, что запрашиваемая Лукасом цена в 35 миллионов долларов слишком высока, хотя покупатель получил бы не только «Пиксар», но еще и Кэтмелла со всей командой. Переговоры затянулись до конца 1984 года, и тогда Элви Рей Смит спросил своего друга, Алана Кэя, не знает ли тот каких-нибудь потенциальных инвесторов – в идеале кого-нибудь подкованного в компьютерах, чтобы он мог оценить, что именно получает вместе с «Пиксар», а также понять, что Кэтмелл и его команда стоят этих денег. Кэй решил, что знает, как раз подходящего человека, и позвонил своему старому другу, который по случаю не только разбирался в компьютерах, но и был мультимиллионером, – сооснователю «Эппл» Стиву Джобсу.

Очаровательный и непостоянный Джобс – в то время он вел

войну с советом директоров «Эппл», которую в итоге проиграл, – встретился с Кэтмеллом, Смитом и бухгалтерами «Лукасфильм», чтобы обсудить «Пиксар» и взглянуть на цифры. Что касалось оборудования, то оно ему понравилось. «Это был один из тех самых моментов откровения, – сказал он позднее. – Я помню, как в первые десять минут знакомства с графическим интерфейсом пользователя я уже знал, что однажды так будут работать все компьютеры; это было очевидно сразу». Но Джобс, как и другие, посчитал цену слишком высокой: «Я склоняюсь к цене между 10 и 15 миллионами долларов», – сказал он им и решил подождать, не упадет ли стоимость[1199].

Упала. В ноябре 1985-го, когда сложная сделка с «Филипс Электроникс» и «Дженерал Моторс» сорвалась в самую последнюю минуту, Джобс позвонил Норби и узнал, что тот готов отделаться от «Пиксар» за бросовую цену. Позднее стали неверно сообщать, что Джобс купил «Пиксар» напрямую у «Лукасфильм», но в действительности все было несколько сложнее. На самом деле Джобс вложил в «Пиксар» десять миллионов долларов, пять из которых «Пиксар» затем заплатила за эксклюзивные права на разработанную технологию – хотя Лукас ясно дал понять, что у «Лукасфильм» останется право использовать технологию, в развитие которой она вложилась. Другие пять миллионов были пущены на развитие компании, Эд Кэтмелл стал ее президентом, а Элви Смит – вице-президентом[1200]. Так что на самом деле компанию выкупили Джобс *и* четыре десятка сотрудников «Пиксар». Единственной преградой в сделке стало место ее подписания. Джобс хотел, чтобы Лукас приехал к нему в Вудсайд, примерно в ста двенадцати километрах к югу от ранчо Скайуокер, а Лукас хотел, чтобы Джобс приехал к нему. Они остановились на встрече в Сан-Франциско, в офисе юристов Лукаса, который находился примерно посередине, и заключили сделку в феврале 1986 года.

Многие считают, что Лукас «упустил» «Пиксар». Под руководством Джобса «Пиксар» достигла стоимости в семь миллиардов долларов и выпустила множество успешных семейных мультфильмов, и бухгалтеры «Лукасфильм», безусловно, заламывали руки, думая об упущенных возможностях. И конечно, «Пиксар» – тот редкий случай, когда Лукас неправильно истолковал или совсем не понял гигантский потенциал собственной технологии. Но эта близорукость стала следствием невероятной сосредоточенности и мотивации самого Лукаса. При продаже «Пиксар» он не потерял ничего в творческом плане – все-таки он сохранил возможность использовать компьютер, – и ему не пришлось идти на компромиссы в своих

представлениях о кино и кинематографе. Для Лукаса продажа компании попросту была правильным бизнес-решением, принятым в верное время. «Как только [компьютер «Пиксар»] заработал, нам больше не нужна была компания по производству компьютерного оборудования, – прямо сказал Лукас. – У меня не было особого желания становиться производителем оборудования. Так что мы продали ее»[1201].

«Для развлечения нужны хорошие идеи, а не технологии, – сказал Лукас позднее. – Правда в том, что я все же не настолько влюблен в новые технологии; я просто признаю их существование»[1202].

Ранчо Скайуокер достроили. Мечта о «Зоотроп» – блистательной самодельной киноимперии вдали от назойливых взглядов и докучливых рук Голливуда – наконец-то осуществлена. Но не Копполой. И не в полной мере.

Первый этап – в основном так называемая фермерская группа административных зданий: Главный дом и несколько пристроек – был окончен. Но как Томас Джефферсон с Монтичелло, Лукас никогда по-настоящему не завершил обустройство ранчо. Летом 1985 года все было в достаточном порядке, чтобы объявить об официальном открытии. Лукас надеялся, что ранчо «станет большим домом, большим братством, где кинематографисты смогут работать вместе и творить вместе… создавать истории, и здесь будет место, где можно окончить работу над фильмом, заняться постпродакшеном, звуком и монтажом»[1203]. Здесь не было съемочных павильонов, как и на раннем этапе «Зоотроп», когда они с Копполой обожали снимать фильмы на натуре в духе партизанской войны. «“Лукасфильм” – не компания полного производства, – подчеркнул Лукас. – У нас нет студии или руководителей продакшена. У нас есть продюсер, который продюсирует картину… а остальная часть “Лукасфильм” – это, по сути, набор компаний, [как ILM или «Спрокет»]… И теперь они предоставляют услуги для тех, кто снимает фильмы»[1204]. Почти все подготовительные работы и постпродакшен можно было осуществить на месте, вдали от назойливых взглядов и вмешательства голливудских бюрократов. «Они совсем не понимают, что такое снимать кино, – с презрением сказал Лукас. – Для них фильм – это сделка. Они не знают о страданиях и тяжелом труде. Они не кинематографисты. Я не хочу иметь с ними ничего общего»[1205].

Главной достопримечательностью, конечно, был Главный дом, викторианский особняк площадью в четыре тысячи квадратных метров с живописными фронтонами и квадратными

башенками, окруженный на удивление уютной верандой. Позади дома, под огромным стеклянным куполом с витражами, находилась исследовательская библиотека ранчо Скайуокер – Лукас постоянно пополнял библиотеку, покупая брошенные коллекции других студий вроде «Парамаунт», – с блестящей винтовой лестницей из красного дерева, сделанной из обломков обрушившегося моста. Лукас настолько гордился своей библиотекой, что попасть в его кабинет можно было только оттуда, с верхнего балкона. В то время Лукас украсил стены старыми киноафишами – из своей тайной коллекции реликвий, – а также картинами и оригинальными работами художников-комиксистов вроде Карла Баркса и Алекса Рэймонда (затем он повесил на стены оригинальные картины Нормана Роквелла, и это было одно из ключевых вложений Лукаса). Основная часть шикарной обстановки – витражи, антиквариат, викторианская мебель – была выбрана Маршей в последние несчастливые годы их брака, когда она оформляла ранчо.

Вокруг Главного дома по территории были разбросаны Каретник (подразделение по кинотеатрам и лицензированию), Конюшни (подразделения продакшена, рекламы и видеоигр) и Дом на ручье (тоже видеоигры). Лукас аккуратно спланировал их расположение так, чтобы ни одно здание нельзя было увидеть от другого. Все еще строился Технический корпус, который должен был напоминать кирпичную винокурню, где Лукас планировал разместить «Спрокет», переименованную (во что же еще?) в «Скайуокер Саунд». Более сотни сотрудников переехали из арендованных помещений в округе Марин для работы на ранчо. Вопреки слухам сам Лукас никогда не жил на ранчо – своим домом он сделал Паркхауз в Сан-Ансельмо после переезда компании на Скайуокер. Это означало, что на ранчо не хватает только ILM, которая все еще работала на складах «Кернер» в двадцати четырех километрах пути – к растущему раздражению Лукаса.

Как всегда, педантичный в деталях Лукас сочинил подробную предысторию для ранчо Скайуокер, чтобы объяснить смешение архитектурных стилей в Главном доме и других постройках на ранчо. По словам Лукаса, Главный дом был построен в 1869 году отставным морским капитаном, чьи дети затем дополняли ранчо постройками, которые отражали модные архитектурные течения соответствующих периодов. Например, Дом на ручье построен в стиле движения «искусства и ремесла», которое было популярно в Южной Калифорнии в начале XX века, а Технический корпус возводили в стиле модерн тридцатых годов. «Это мое самое масштабное кино, – сказал Лукас о ранчо Скайуокер. – Я всегда

хотел быть архитектором»[1206].

Если ранчо было кинофильмом, то Лукас продюсировал, режиссировал и монтировал его со своей обычной страстью к контролю. Он даже пытался контролировать природу: озеро на территории было искусственным; Лукас создал его под предлогом необходимости запаса воды для своей личной пожарной бригады. Однако заросли на его берегу захватили птицы, и благодаря прекрасным условиям «запас воды» превратился в птичий заповедник. А чтобы поддержать впечатление, что ранчо и правда располагалось в этих холмах рядом с Никасио с 1869 года, Лукас перевез из Орегона более двух тысяч деревьев. Задумка сработала: старые деревья придали совсем новым зданиям вневременную атмосферу – получился спецэффект, достойный ILM. Как у Уолта Диснея, который строил Диснейленд, как продолжение реальности в апельсиновых рощах Анахайма, у Лукаса теперь была собственная полностью контролируемая среда в холмах Никасио. Однако Лукас строил свой мир в секрете от остальных.

«Я с упоением строю ранчо – это захватывающее занятие, сложное, но интересное, – рассказывал Лукас репортеру холдинга «Ганнетт», который приезжал на ранчо Скайуокер той осенью. – Некоторые задачи очень увлекательные. И все же я предпочитаю снимать фильмы»[1207].

Однако в 1985-м Лукас не работал над собственными проектами, а в основном спасал фильмы старых друзей. «С одной стороны, [меня знают] по моим киноэпопеям, но в то же время я помогаю друзьям с их небольшими проектами, – говорил Лукас. – К сожалению, про такие фильмы не спрашивают в большинстве интервью, как будто и вовсе не замечая их существования. А между тем некоторые из них мне ближе, чем “Звездные войны”»[1208]. Это точно можно сказать о «Латиноамериканце», смелом, политически остром фильме о конфликте между Сандинистским правительством Никарагуа и Контрас, спонсируемых США, который написал и срежиссировал старый друг Лукаса Хаскелл Уэкслер. Из-за спорной, хоть и актуальной темы – для администрации Рональда Рейгана ситуация в Никарагуа к 1987 году обернулась политическим кризисом – у Уэкслера начались проблемы с прокатом фильма, и он обратился к Лукасу за помощью. «Джордж помогает друзьям в любых начинаниях, – сказал продюсер Том Ладди, который дружил и с Лукасом, и с Уэкслером. – Он из тех людей, которые всегда верны своим друзьям. А Хаскелл Уэкслер – один из его самых давних друзей»[1209].

Лукас помог и еще одному старому другу, попавшему в беду, Уолтеру Мерчу, которого бесцеремонно уволили посреди съемок в Лондоне из его первого режиссерского проекта, диснеевского фильма «Возвращение в страну Оз». Узнав об этом, Лукас позвонил продюсеру прямо в гостиничный номер в полчетвертого утра. «Вы совершаете ошибку», – ровным голосом сказал Лукас. Продюсер не хотел поддаваться. «Здесь руковожу я», – отрезал он и вновь заснул. Лукас полетел в Лондон и спас репутацию Мерча на студии «Дисней» – ему разрешили завершить фильм без дальнейшего вмешательства. Лукас даже устроил предпоказ для руководителей «Дисней» в своем кинозале в Сан-Ансельмо. «Он обнял Уолтера рукой Старшего Брата, – вспоминала жена Мерча Эджи. – Джордж будто бы говорил: “Вам лучше держаться подальше от моего братика”»[1210].

«Дисней» Мерча не обидела, чего нельзя сказать о критиках. Правда, Лукас считал, что могло быть и хуже. «Критики все равно набросились бы на эту картину, – отметил он тогда, – но это еще цветочки… вот появись в титрах мое имя, тогда была бы и вовсе катастрофа»[1211]. Эту жалобу он много раз повторял на протяжении своей карьеры. А что касается Мерча, то тот настолько был потрясен этим опытом, что больше никогда не занимался режиссурой.

И еще был Коппола. На этот раз Коппола начал совместный проект с одним их общим другом, Полом Шредером, который написал для Мартина Скорсезе сценарии к «Таксисту» и «Бешеному быку», а недавно срежиссировал «Американского жиголо» и «Людей-кошек». Шредер написал сценарий и собирался снять близкий ему лично фильм под названием «Мисима» – биографическую картину о жизни Юкио Мисимы, японского писателя, поэта и драматурга, который покончил жизнь ритуальным самоубийством в 1970 году в возрасте сорока пяти лет. Коппола предложил профинансировать фильм, но затем провалилась очередная амбициозная задумка «Зоотроп», и Копполе пришлось обратиться за деньгами к Лукасу. Тот согласился почти сразу. Шредер занимался как раз тем типом сознательного авторского кино, которым Лукас восхищался, и собирался снять три сюжетные линии фильма в разных стилях – в том подходе, с которым Лукас экспериментировал в «Новых американских граффити». Лукас в итоге уговорил «Уорнер Бразерс» оплатить половину фильма и даже слетал в Японию, чтобы проследить, как Шредер продвигался со съемками. «Мисима» вышел в октябре 1985 года под совместным лейблом «Лукасфильм» и «Американ Зоотроп», посмотрели его немногие, но те, кто посмотрел, оценили высоко.

Конец 1985 года Лукас провел в суде. Виноват был президент Рональд Рейган.

В марте 1983-го Рейган предложил создать систему противоракетной обороны, которая частично полагалась бы на пусковые системы в космосе, чтобы сбивать любые ядерные боеголовки противника прямо в небе. Рейган назвал систему «Стратегическая оборонная инициатива» (SDI), но его политические противники – начиная с сенатора Теда Кеннеди – в насмешку обозвали ее «звездными войнами». Название с энтузиазмом подхватила пресса, так что вскоре термины «звездные войны» и SDI начали использовать как взаимозаменяемые, к растущему недовольству Лукаса. Когда соперничающие активистские организации упомянули термин «звездные войны» в телевизионной рекламе, выпущенной за несколько недель до встречи Рейгана и главы СССР Михаила Горбачева, Лукас наконец-то подал в суд, утверждая, что связь термина «звездные войны» с SDI нарушает его исключительное право на использование торговой марки и что он не хочет, чтобы его фильм ассоциировали с «такими отвратительными темами, особенно с ядерным холокостом»[1212].

Адвокаты «Лукасфильм» выступили в суде 25 ноября. Все прошло не очень гладко. Судья Жерар А. Гезелл (тот же, что вел судебный процесс 1974 года после Уотергейтского скандала) быстро вынес постановление против Лукаса, настаивая на «некоммерческом использовании» термина «звездные войны». «Когда политики, газеты и публика в основном используют слова «звездные войны» для своего удобства, – написал Гезелл, – истец не имеет права, как владелец торговой марки, запретить ее использование»[1213]. Лукас не в последний раз защищал «Звездные войны» в суде; в 1990-м он подал иск против рэпера Лютера Кэмпбелла из 2 Live Crew за то, что тот называл себя Люком Скайуокером, и потребовал у исполнителя компенсации в 300 миллионов долларов. Тогда Лукасу повезло больше; Кэмпбелл пошел на уступки, выплатил Лукасу 300 тысяч долларов и согласился прекратить использование имени[1214]. Но Кэмпбелл этого никогда не забывал. Двадцать пять лет спустя, увидев афиши со «Звездными войнами: Пробуждение силы» в Нью-Йорке, Кэмпбелл разозлился. «Каждый раз, когда я вижу трейлер или рекламу этого фильма, – кипел он, – думаю только о том, что эта скотина Джордж Лукас должен вернуть мне мои деньги»[1215].

Вопрос по-прежнему следовал за ним по пятам: будет ли он снимать еще «Звездные войны»? «Не знаю, – ответил Лукас

репортеру в конце 1985 года. – Но вряд ли я буду снимать их сам». Он сообщил, что у него в голове есть грубые наброски сюжетов, но «они не записаны в виде историй»[1216]. Он сказал, что пока хочет продюсировать фильмы других режиссеров – «хочу быть просто исполнительным продюсером и, возможно, снимать некоторые фильмы для себя, экспериментальные, некоммерческие, – и добавил: – Хочу попробовать снять кино, которое раньше никто не снимал, и не важно, будут ли его смотреть и получится ли оно успешным»[1217].

Вряд ли он подразумевал, что хочет такой судьбы для «Говарда-утки».

После почти двух лет затишья Лукас готов был вернуться на публику в 1986 году. Пока генеральный директор «Лукасфильм» Даг Норби продолжал сокращать персонал и реорганизовывать подразделения внутри компании – а накладные расходы при этом, по слухам, приближались к 20 миллионам долларов в год – пресса и бизнес-аналитики интересовались, вернется ли Лукас в кино ради заработка. «Привлекательность главного источника доходов господина Лукаса, саги “Звездные войны”, кажется, неуклонно падает», – писал Майкл Сипли в «Уолл-Стрит Джорнал»[1218]. Поклонники «Звездных войн», как утверждалось, начали искать чего-то нового. Продажи игрушек продолжали падать, и даже «Марвел Комикс» собиралась закрыть серию ежемесячных комиксов по «Звездным войнам» спустя девять лет после запуска.

Сокращения и реорганизация Норби, хоть и были непопулярными мерами, во многом стабилизировали «Лукасфильм». Теперь, после истощения прибыли от мерчендайзинга, ILM должна была стать главным источником доходов. За прошедший год мастерская и правда брала все больше и больше работы со стороны: сделала спецэффекты для «Балбесов», «Исследователей», «Назад в будущее» и даже вступительные титры для фильма «Из Африки». На мартовской церемонии вручения «Оскара» ILM вновь выиграла в своей номинации, в этот раз за спецэффекты в фильме актера «Американских граффити» Рона Ховарда «Кокон». Однако Лукас все равно продолжал жаловаться, что сотрудники расслабились. «К лучшему это или к худшему, но дикий, бунтарский энтузиазм, кажется, понемногу пропадает, – сказал Лукас журналу «Тайм». – Здорово видеть, что компания становится более стабильной и профессиональной, но очень трудно сохранять задор»[1219].

Внутри «Лукасфильм» все, кажется, были уверены, что Лукас затевает новый большой проект, еще одну франшизу, которая

изменит правила игры, как «Звездные войны» или фильмы об Индиане Джонсе. «Я думаю, благодаря своему чутью Джордж найдет что-то новое», – сказал один сотрудник[1220], а другой с гордостью отмечал, что у Лукаса «потрясающее чутье на вкусы публики. Уверен, что у него в рукаве спрятан новый козырь»[1221].

Никакого козыря не было. Но было множество старых друзей; он уважал их, наслаждался их компанией и был счастлив выступить продюсером их фильмов – обычно этого ему хватало. Фильмы выходили, критики и зрители встречали их с разной степенью энтузиазма – один даже считается худшим фильмом всех времен, – но Лукас никогда не пожалел о том, что выпустил их под логотипом «Лукасфильм». «Компания создана для того, чтобы мне не нужно было выпускать коммерчески успешные фильмы, – терпеливо объяснял Лукас. – При составлении бюджета нужно учитывать, что каждый фильм может принести убытки. Конечно, в итоге так получается не всегда, но нужно основываться именно на этом предположении. Как бейсбол. Вы не всегда попадаете в Мировую серию, но все равно продолжаете играть»[1222].

Одним из любимых соавторов Лукаса оставался Джим Хенсон, с которым он сохранил дружеские отношения со времен работы над Йодой для «Империя наносит ответный удар». После сдержанной реакции публики на его прорывную картину 1982-го «Темный кристалл» Хенсон искал известного продюсера для следующего проекта, сказки-фэнтези «Лабиринт». «Мы с Джимом хотели работать вместе, но этот фильм никто не брал», – говорил Лукас позднее[1223]. Весь фильм возник исключительно на основе задумки Хенсона, однако сценарий был проблемным: несколько авторов, в том числе Деннис Ли, Лора Филипс, Терри Джонс, Элейн Мэй и сам Хенсон, так и не смогли выправить структуру истории. Лукас тоже предложил попробовать. «Я хорошо справляюсь со сценариями и редактурой, – сказал Лукас. – Что я мог сделать для сюжета “Лабиринта”, так это дать ему направление. Всегда непросто сохранить единое направление в сценарии»[1224].

Лукас наслаждался работой с Хенсоном и с особенным удовольствием организовал появление Дарта Вейдера в первый день съемок в «Элстри» – в качестве пожелания удачи Джиму. И ему, и Лукасу удача бы очень пригодилась; почти сразу после премьеры в июне 1986 года стало понятно, что «Лабиринт» провалился у зрителей; он заработал всего 12 миллионов при бюджете в 25 миллионов[1225]. Хенсон тяжело воспринял провал в отличие от Лукаса. «Когда что-то не получается, конечно, разочаровываешься, – сказал Лукас в интервью «Лос-Анджелес

таймс». – Но где потеряешь, там и найдешь»[1226].

Следующий проект Лукаса, съемки которого начались через шесть недель, ждала похожая судьба.

На первый взгляд «Говард-утка» казался идеальным фильмом для Лукаса. Он основан на комиксе, который Лукас любил, а один из создателей Говарда, писатель Стив Гербер, был как раз из тех по-бунтарски независимых художников, которыми Лукас восхищался. Кстати, вскоре после завершения «Американских граффити» именно Лукас вложил в руки Уилларда Хайка и Глории Кац выпуски «Говарда-утки», сказал, что он «очень смешной» и что его, возможно, стоит превратить в фильм[1227]. Хайк и Кац в итоге написали сценарий, которым пытались заинтересовать голливудские студии почти десять лет: они получили ответ лишь от «Юниверсал», которая согласилась дать деньги на том условии, что Лукаса пригласят в качестве исполнительного продюсера. В очередной раз Лукас разрешил друзьям использовать свое имя. И в очередной раз ему пришлось за это поплатиться.

Съемки «Говарда-утки» обернулись кошмаром с первого дня – и самой большой проблемой стал сам Говард. Хайк и Кац не смогли отстоять свое предложение сделать мультфильм, поэтому Лукас предложил обращаться с Говардом как со спецэффектом и передал его в руки ILM. К несчастью, ILM рассматривала Говарда просто как сложный костюм утки и засовывала внутрь одного из семи актеров – обычно Эда Гейла, ростом чуть больше метра, который едва мог видеть и постоянно падал; его часто приходилось выносить со съемочной площадки.

Для Хайка и Кац опыт был тоже неудачным: они чувствовали, будто их отстранили от их же фильма. В подражание Лукасу они улетели на Гавайи за неделю до премьеры фильма в августе 1986 года, так что не увидели разгромные рецензии. Критикам даже не пришлось долго раздумывать над заголовками. «“Говард-утка” наложил яйцо», – хихикала «Вашингтон пост», а «Нью-Йорк таймс» назвала фильм «утиным фуу-гра». И это еще были *добрые* рецензии. Лукас считал, что фильму даже не дали шанса; в рекламных материалах в основном делали акцент на его участие – его имя значилось прямо над названием на первых афишах, – и потому, как верил Лукас, критики отнеслись к нему несправедливо. Он старался сохранять оптимизм. «Если бы мне пришлось сделать его заново, я бы сделал, – сказал он год спустя. – Понимаете, снимать фильм – это как участвовать в спортивном состязании. Игра – лучшая часть. Вы вкладываете в нее все усилия, и иногда выигрываете, а иногда зрители вас не понимают»[1228]. Руководители «Юниверсал» едва ли проявляли

такую терпимость; два руководителя производства чуть не потеряли работу в жарких спорах о том, кто же дал фильму зеленый свет.

Интересно, что самый успешный фильм Лукаса того года никогда не показывали в обычных кинотеатрах – и он родился из предложения о работе, которое Лукас даже не принял. В 1984 году «Дисней», которая занималась поиском новой крови для реорганизации своего бренда, связалась с Лукасом и предложила ему должность руководителя производства фильмов. Лукасу, который с детства был поклонником «Дисней», предложение польстило, но он отказался; все-таки у него была собственная компания, и ему совсем не хотелось головной боли и трагедий, сотрясавших тогда совет директоров «Дисней», который едва пережил агрессивное поглощение компании финансистом Солом Стейнбергом. Лукас проконсультировал новых владельцев контрольного пакета акций, семью Басс из Техаса, при покупке 25 % компании и с энтузиазмом поддержал избрание Майкла Айснера, который помогал ему в «Парамаунт», на должность генерального директора. Как только Айснер устроился на новом месте, он сразу связался с Лукасом и Спилбергом и предложил создать аттракционы на основе «Звездных войн» или «Индианы Джонса» для тематических парков «Дисней». Спилберг отказался и предпочел сосредоточиться на фильмах для более взрослой аудитории – у него на очереди стояли «Цветы лиловые полей» и «Империя Солнца». Но Лукас пришел в восторг от возможности поиграть в королевстве «Дисней», которое так вдохновляло его в детстве. Он всегда скептически относился к студиям, но для «Дисней» готов был сделать исключение.

В феврале 1985 года на встрече шести тысяч держателей акций «Дисней» в Анахайме, «Дисней» и «Лукасфильм» официально объявили о соглашении, по которому компания Лукаса собиралась построить несколько аттракционов для диснеевских парков, в том числе по мотивам «Звездных войн»[1229]. В аттракционе под названием «Звездные туры» (Star Tours) использовались симуляторы полета армейского уровня, чтобы посетители могли как можно глубже прочувствовать полет через вселенную «Звездных войн» и даже побывать в гуще космического боя с СИД-истребителями и нападения на Звезду Смерти, над которым постаралась ILM. Это был самый длительный эпизод со спецэффектами, который когда-либо делала ILM: четыре с половиной минуты. Аттракцион открылся в январе 1987-го, и Лукас приехал в Диснейленд, чтобы перерезать ленточку вместе с Айснером; они оба с воодушевлением махали рекордно огромной толпе: аттракцион проработал с предельной

загрузкой все следующие шестьдесят часов. «Я всегда считал, что есть лишь один первоклассный парк развлечений, и он именно здесь, – сказал Лукас с одобрением. – Когда за что-то берусь, всегда хочу, чтобы все вышло правильно… [Во] всем мире так прекрасно с этим справляются только здесь»[1230].

Хотя аттракцион получился высококлассным, Лукас и Айзнер пытались держать в секрете следующий амбициозный проект для парков: 3D-фильм под названием «Капитан Эо», в котором предстояло сняться еще одной знаменитости, недавно заключившей договор с «Дисней». Речь шла о мегазвезде поп-музыки Майкле Джексоне, который все еще наслаждался сиянием своего триумфа после выхода композиции «Триллер». «Дисней», которая хотела добавить что-то динамичное в список фильмов парка, представила Лукасу и Джексону несколько идей на встрече с диснеевскими воображинерами в День святого Валентина 1985 года. «Нас попросили придумать несколько концепций под три определенных элемента, – рассказывал воображинер Рик Ротшильд. – Элементами были Джордж Лукас, Майкл Джексон и 3D»[1231]. И Лукас, и Джексон выбрали синопсис под названием «Межгалактический музыкант»: персонаж Джексона прибывает на холодную бесстрастную планету и убеждает злую королеву – песнями и танцами, – что жизнь станет лучше, если добавить в нее тепла и цвета. Лукас согласился стать исполнительным продюсером проекта, но не собирался брать на себя режиссерскую рутину. Джексон надеялся, что Лукас сможет убедить Спилберга занять режиссерское кресло, но тот был занят, и Лукас пригласил старого знакомого, которым, как он пообещал, Джексон и Айзнер будут довольны: Фрэнсиса Форда Копполу.

Первое распоряжение Копполы: сделать отсылку к греческой богине зари и света, Эос, и поменять название на «Капитан Ио» – это не стали оспаривать ни Лукас, ни Джексон, ни назначенный «Дисней» линейный продюсер и сценарист Расти Леморан. Коппола начал снимать в «Лэйрд Студиос» в Калвер-Сити в июне 1985-го и закончил работу в августе – съемки прошли быстро, но не так беспроблемно, как обещал Лукас. Коппола был заворожен 3D-технологией, которая значительно улучшилась к тому времени – снимали сразу две камеры под немного разными ракурсами, – но часто не мог подобрать правильное освещение. Джексон отказывался делиться с Копполой заготовками песен и танцев почти до последнего момента, когда уже начинались съемки сцены. Сам Лукас не облегчал задачу: он появлялся без предупреждения и настаивал на изменениях, которые были либо слишком сложными с технической стороны, либо слишком дорогими, и даже отправил в утиль всю отснятую пленку с

моделями звездолетов. Харрисон Элленшоу, руководитель отдела спецэффектов в «Дисней», считал, что Лукас слишком увлечен другими своими проектами – а именно завершением строительства на ранчо Скайуокер, – «и поэтому не может уделить “Капитану Ио” или каким-нибудь другим вещам полноценного внимания. Как если бы Микеланджело забегал раз в два-три дня на полчасика и говорил вам: “Если бы у меня было время, я бы расписал Сикстинскую капеллу, но поскольку времени нет, давайте-ка расскажу, что нужно сделать”. Затем он подождал бы дня два, зашел бы снова и сказал: “Вы все неправильно сделали, переделывайте вот так и вот так”. Все постоянно менялось»[1232].

Премьера «Капитана Ио» состоялась в Диснейленде и Диснейуорлде в сентябре 1986 года. Лукас посетил премьеру в Диснейленде, перерезав ленточку почти перед двумя тысячами приглашенных гостей. В парках перестроили или переоборудовали существующие кинотеатры, чтобы можно было показывать фильм со всеми встроенными спецэффектами; кинотеатр, как всегда утверждал Лукас, играет огромную роль в зрительском восприятии фильма. В Диснейленде фильм показывали в кинотеатре «Волшебный глаз» на семьсот мест, оборудованном лазерами, дым-машинами и ошеломительной звуковой системой, которая пульсировала, вздыхала и вибрировала в идеальной гармонии с происходящим на экране, превращая фильм в развлечение с эффектом присутствия (Леморан отмечал, что это скорее было не кино, а «чувство»[1233]). Фильм пролетал в энергичном темпе за семнадцать минут, и при этом его бюджет перевалил за 20 миллионов долларов – почти в два раза больше, чем Лукас потратил на первые «Звездные войны». Так что это один из самых дорогих фильмов за всю историю в пересчете расходов на минуту.

«Дисней» была довольно фильмом. Его показывали больше десяти лет (а позднее, после смерти Джексона в 2009 году, он вернулся в кинотеатры еще на пять лет). За это время его посмотрели десятки миллионов посетителей парка, так что «Капитан Ио» – один из самых крупных фильмов Лукаса по количеству просмотров. Кинокритики пытались говорить, что «Капитан Ио» едва ли удачный фильм («Он всего лишь четвертый в списке лучших фильмов EPCOT», – настаивал Ричард Корлисс). Но посетителям парков «Дисней» было все равно[1234]; большинство из них ходили хотя бы на один обязательный просмотр при посещении парка, а преданные поклонники смотрели один сеанс за другим. Тем не менее критик Чарльз Соломон в «Лос-Анджелес таймс» выразил сожаление, что при

такой концентрации талантливых людей зрители получили всего лишь «самый дорогой рок-клип в истории». Конечно же, «никто не ожидает от аттракциона в парке уровня “Унесенных ветром”, – писал вальяжный Соломон, – но, учитывая имена в титрах и щедрый бюджет фильма… зрители имели полное право ожидать не просто короткую вспышку»[1235].

Кстати, если о кино, то будут ли еще «Звездные войны»? Этот вопрос по-прежнему преследовал Лукаса, куда бы он ни шел: его выкрикивали, завидев Лукаса в гостиничном холле, или завершали им даже самые короткие интервью. Особенно активизировались интересующиеся в 1987 году, когда поклонники и пресса отмечали десятилетие с премьеры «Звездных войн». Лукас удивился поднятому шуму. Все три фильма собрали 1,4 миллиарда долларов в кассах и еще 2,5 миллиарда через товары, но роза уже очевидно отцвела. Продажа товаров с символикой «Звездных войн», по сути, сошла на нет. Мультфильмы «Дроиды» и «Эвоки» исчезли из эфира по субботним утрам. Все три фильма неплохо продавались на видеокассетах, но премьера «Звездных войн» на телевидении в 1984-м даже не установила рекорд в своем временно́м окне, уступив первое место по просмотрам халтурному мини-сериалу «Кружева» на ABC.

Так что Лукас удивился, когда научно-фантастический журнал «Старлог» попросил компанию «Лукасфильм» поучаствовать в организации первой конвенции по «Звездным войнам» в отеле «Стауффер Конкоурс» в Лос-Анджелесе в мае 1987 года. Больше девяти тысяч поклонников, многие из которых были переодеты персонажами фильма, заполонили отель. Они отдали восемнадцать долларов за три дня фестиваля и возможность купить товары с символикой, и приветствовали друг друга фразой «Да пребудет с тобой Сила». Лукас поразил толпу, появившись на сцене в Большом бальном зале в заключительный вечер конвенции под музыку Джона Уильямса и громогласные аплодисменты. «О, я думал, вас тут человек семь», – пошутил он, готовясь отвечать на вопросы зрителей[1236].

От ответа на неизбежный вопрос Лукас все время уклонялся и давал разным журналистам разную информацию. «Сейчас я прогоняю идеи у себя в голове, – сообщил он «Нью-Йорк таймс». – Продолжаю перемалывать историю, пока она мне самому не покажется более интересной»[1237]. В разговоре с «Лос-Анджелес таймс» он был куда менее оптимистичен: «Я на самом деле даже не думал о “Звездных войнах”. То есть я, конечно, думаю о них время от времени, но потребуется очень много размышлений,

прежде чем я накоплю энергию еще на три фильма»[1238]. Но в «Уолл-Стрит Джорнал» он давал больше надежды: «Прямо сейчас у меня слишком много других более интересных занятий, – сказал он. – Но продолжение будет, это всего лишь вопрос времени»[1239].

Среди этих «других занятий» были его отношения с Линдой Ронстадт. Они с Ронстадт по-прежнему с успехом избегали камер на публике, но было известно, что она регулярно навещает Лукаса в его доме в Сан-Ансельмо или на ранчо. Друзей удивляло, что отношения продлились так долго: «У Линды правда завидущие глаза, – говорил музыкальный продюсер Питер Эшер, – вряд ли она захочет остепениться»[1240]. Все же Ронстадт искренне влюбилась; она арендовала дом в Северной Калифорнии, чтобы быть поближе к Лукасу, и кокетливо носила с собой коробочку для обедов по мотивам «Империя наносит ответный удар»[1241]. Лукас, как казалось, хотел стать более раскованным для нее; в дополнение к урокам танцев и гитары он даже пытался – хотя бы несколько месяцев – одеваться более модно, отказался от очков в пользу контактных линз и сбрил свою фирменную бороду.

Лукас жаловался в прессе, что «усердно старается хранить личную жизнь в тайне», но слухи о статусе их отношений продолжали витать в воздухе; светские журналы даже судачили о том, что они поженились[1242]. Это было не так. Тем не менее они обручились: «кольцо на пальце, и все такое», как сказала Ронстадт[1243]. Все чаще и чаще замечали, что Ронстадт много времени проводит на ранчо Скайуокер, объезжая сельские пейзажи на лошади, а когда в 1987-м настало время записывать новый альбом с народными мексиканскими песнями «Canciones de Mi Padre», она выбрала для записи студию «Скайуокер Саунд». Лукас даже мечтательно предложил построить коттедж для медового месяца на территории ранчо Грейди, прилегающей к территории Скайуокер[1244], но это предложение не удалось осуществить из-за спора о зонировании с соседями по округу Марин.

Гораздо больше публике было известно о том, что Лукас начал работу над двумя фильмами, которые куда ближе его сердцу и интересам, чем те, что он продюсировал за прошедшие два года. Во время съемок «Капитана Эо» Коппола упомянул, что все еще надеется снять фильм, который лежит у него на полке долгие годы, – биографическую драму о конструкторе автомобилей и бизнесмене Престоне Такере. Коппола, отец которого вложил деньги в автомобильную компанию Такера в сороковые, купил права на эту историю еще в 1976 году и представлял себе фильм, как «брехтианский мюзикл, в котором

Такер будет главной темой», но, кроме того, туда будут включены истории жизни Генри Форда и Томаса Эдисона, как часть общеамериканской легенды. Коппола даже смог убедить Леонарда Бернстайна написать музыку, но потом – нескончаемый источник сердечной боли Копполы – «Зоотроп» обанкротилась.

Коппола искал спонсора. По его собственным словам, во время разговора с Лукасом о поддержке он вел себя смущенно и застенчиво. «Роли поменялись, – вспоминал он. – Я как будто пришел к очень занятому и преуспевающему младшему брату. И я не хотел, чтобы Джордж подумал, будто я вмешиваюсь в его жизнь, пытаюсь нажиться на его успехе»[1245]. Но Лукас убедил бывшего учителя, что эта просьба – «никакая не трагедия», и напомнил, как сам полагался на его финансовую поддержку в «Американских граффити». К тому же Лукасу понравился проект: по его словам, «лучший из всех, которые когда-либо затевал Фрэнсис»[1246]. Не только об автомобилях – вечно любимой теме Лукаса. Лукасу была близка сама история Такера: конструктор-вольнодумец борется с системой и создает новый тип автомобиля в соответствии со своим собственным видением. «Это о том, как ухватиться за мечту и воплотить ее в реальность, и через что тебе приходится пройти ради этого, – объяснял Лукас. – У людей в этой истории интересные, творческие идеи, важные и необходимые нашему миру… но их не слушают, и их идеи давят сверху. Это очень похоже на тот бизнес, в котором варимся мы с Фрэнсисом»[1247]. Но крах Такера, во время которого он потерял почти все, был более близок к злоключениям самого Копполы в киноиндустрии. Неудивительно, что и Лукас, и Коппола воспринимали проект так близко к сердцу.

Лукас согласился выделить бюджет в 24 миллиона долларов и даже смог выбить дополнительное финансирование и договор на прокат фильма из «Парамаунт», сыграв на желании студии отхватить Копполу для съемок третьего «Крестного отца». Но, к молчаливому разочарованию Копполы, Лукас воспользовался своими правами продюсера и взял на себя большую часть проекта. «Джордж двигался вверх, как раз когда я падал вниз, – сказал Коппола. – В итоге получилась трагическая ситуация: человек, который всегда был спонсором, больше не был способен на это»[1248]. Лукас пригласил Арнольда Шульмана, уважаемого сценариста, который недавно выпустил адаптацию мюзикла «Кордебалет». Шульман чуть не отказался от предложения – сказал Лукасу, что не хочет писать сценарий фильма об автомобилях. «Фильм не об автомобилях, – возразил Лукас. – Он о Фрэнсисе»[1249]. Лукас попросил Шульмана написать оптимистичный и развлекательный сценарий без лишних

интеллектуальных посылов. «Я хотел сделать жизнеутверждающее кино о некоторых проблемах корпоративной Америки, и Фрэнсис этому не препятствовал, – сказал Лукас. – Фрэнсис может углубиться в такие дебри, что зрителям будет очень сложно находить себя в его истории»[1250].

«Такер: Человек и его мечта» вышел в августе 1988-го в основном под положительные отзывы критиков («лучшее, что господин Коппола снял за долгие годы», – написала Джанет Маслин[1251]), но был прохладно принят зрителями и заработал чуть меньше своих 24 миллионов бюджета – официальный провал. Общаясь с репортерами в предпремьерные недели, Коппола бездумно начал умерять всеобщие ожидания и сказал «Нью-Йорк таймс», что из-за Лукаса потерял контроль над фильмом. «Я считаю, это хороший фильм, – неохотно признал Коппола. – Он эксцентричный, немного безумный, как и автомобиль Такера, но такое кино я бы не снял на вершине моего могущества»[1252]. Лукас не мог поверить невероятной наглости Копполы и сразу же связался с репортером из Сан-Франциско, чтобы рассказать о настоящем положении дел по крайней мере в его глазах. «Правда в следующем: мы с Фрэнсисом работали над фильмом вместе, и он снял то кино, которое хотел… Кто знает, что бы вышло, сними он его самостоятельно? – сказал Лукас, а затем в заключение съязвил: – И кто знает, что бы вышло, сними он его на вершине своего могущества… пять или шесть лет назад»[1253]. Наступил очередной разлад в их вечно сложных братских отношениях.

Дружба с Копполой совсем не была похожа на отношения с другими товарищами-кинематографистами; например, у Лукаса сложились теплые – и решительно неконфликтные – отношения с Роном Ховардом: он выбрал его режиссером для еще одного фильма, съемки которого начались в 1987 году – вдохновленной Толкином сказки «Уиллоу», которую Лукас обдумывал со времен первых черновиков «Звездных войн». Ховард на волне успеха после хитов «Всплеск» и «Кокон» неофициально согласился на «Уиллоу» в 1985-м, когда будущий фильм представлял собой всего несколько страниц в записной книжке Лукаса. «Давай отнесемся к этому серьезно», – уверенно сказал Лукас. По предложению Ховарда Лукас нанял сценариста Боба Долмэна, который когда-то написал неуспешный пилотный эпизод для одного из проектов Ховарда, но был автором сценариев для некоторых серий «ССТВ Нетворк 90» и «Радио Цинциннати», которые Лукас обожал. Долмэна пригласили на ранчо Скайуокер на несколько дней для обсуждения сюжета с Лукасом и Ховардом – всегда самая любимая часть процесса Лукаса: он мог долго

рассказывать о сюжете и персонажах, а затем сдать работу сценаристу без необходимости самому истекать кровью на страницу.

Для сюжета «Уиллоу» Лукас тщательно отобрал все свои самые любимые элементы из сказок, фильмов и фольклора – немного из истории Моисея, частичка «Властелина колец», отсылки к «Волшебнику страны Оз», – чтобы рассказать историю Уиллоу Афгуда, фермера из маленького народца: он находит человеческую девочку и должен вернуть ее народу, которым ей предназначено править. По пути Уиллоу обретает товарища-воина, встречает фей и троллей, сражается со злой королевой и драконами. В поисках вдохновения Лукас перекопал и собственные работы – например, он намеревался наконец-то сделать кино с маленькими людьми в ролях героев: эту идею он хотел развить еще в «Звездных войнах», но оставил ее, – и в своей основе это была любимая тема Лукаса: «Мистер Обычный Человек оказывается на высоте»[1254]. Долмэн проработал семь черновиков, прежде чем он сам, Ховард и Лукас наконец-то удовлетворились результатом.

Поиск финансирования оказался таким же сложным; даже с участием Лукаса и Ховарда никто не хотел брать проект, потому что фильмы в стиле фэнтези плохо окупались в последние несколько лет. Лукас сам мог подтвердить это – «Лабиринт» стал одним из таких провалов. К тому же в фильме не было ни одной именитой звезды; он собирался полагаться на дорогие спецэффекты; и в главной роли был маленький человек, исполненный Уориком Дэвисом, который очаровал Лукаса в роли эвока Уикета. Достаточно сказать, что студии не спешили раскошеливаться. Спасителем Лукаса – в очередной раз – стал Алан Лэдд, теперь генеральный директор «Метро-Голдвин-Майер», который согласился предоставить половину из 35 миллионов бюджета фильма в обмен на право проката в кинотеатрах и показа на телевидении. Лукас предоставил вторую половину и сохранял права на показ по кабельным каналам и выпуск видеокассеты.

Съемки «Уиллоу» начались в Новой Зеландии в апреле 1987 года, затем продолжились в Уэльсе и «Элстри», где Лукас построил огромные декорации в нескольких павильонах. Лукас пытался изо всех сил ненавязчиво бродить по съемочной площадке, но Ховард понимал: за ним пристально наблюдают. «Уиллоу» стал первой оригинальной историей, которую Лукас написал со времен «Индианы Джонса и Храма судьбы», и Ховард знал, что на него возлагают большие ожидания. «Я понимал, что его расстроила судьба “Лабиринта” и “Говарда-утки”, –

вспоминал Ховард. – Но в основе этих фильмов были не его идеи. А он больше всего любил сочинять что-то свое и воплощать это»[1255]. Ховард изо всех сил старался не угробить фильм.

Однако один из самых запоминающихся моментов «Уиллоу» не был снят в павильоне, но вышел из мастерской ILM. В одном из эпизодов Уиллоу, начинающий волшебник, пытается превратить заколдованную козу обратно в женщину – но по неопытности ошибается с заклинанием. Коза становится страусом, потом черепахой, потом тигром и только потом, наконец, обретает человеческую форму. Глава подразделения Деннис Мюрен пытался сделать эти спецэффекты с помощью бутафории и моделей, но вовремя остановился и передал их компьютерному отделу. Они отсняли кадры с каждым животным, а затем использовали компьютер для бесшовной трансформации одного животного в другое в одной сцене. Это было первое использование компьютерного морфинга, и благодаря одной удивительной сцене ILM выиграла еще один «Оскар» в номинации за лучшие визуальные эффекты. И опять же проиграла самой себе за работу над прорывным фильмом «Кто подставил кролика Роджера?».

До премьеры «Уиллоу» шли разговоры о том, что Лукас вполне мог вновь создать большую франшизу, что Уиллоу Афгуд может стать следующим Люком Скайуокером или Индианой Джонсом. И некоторое время казалось, что именно так и будет; в день премьеры, 20 мая 1988 года, «Уиллоу» попал на первое место по сборам. Рецензии, однако, были недобрыми – в некоторых случаях даже жестокими, – а зрители так и не смогли проникнуться «Уиллоу», как на то надеялся Лукас. Джанет Маслин поаплодировала Лукасу в «Нью-Йорк таймс» за попытку снять еще одно «высокое, амбициозное фэнтези», отметив, что сама попытка «несет в себе определенное благородство, даже если его нельзя найти в фильме»[1256]. Но многие рецензенты почувствовали, что Лукас не только открыто перерабатывал клише из сказок, но также бесцеремонно копировал *себя*: использовал старые трюки и метафоры, но далеко не так хорошо, как раньше. «“Звездные войны” без звездного качества», – провозгласил «Тайм», а Дэвид Энсен из «Ньюсуик» назвал Лукаса «Великим Халтурщиком»[1257]. Это укололо, и Лукас обвинил рецензентов в чересчур усердных попытках сумничать. «Они почти ничего не говорят о том, что происходит в фильме, и выдумывают только какую-нибудь щегольскую фразочку. Они меня мало заботят»[1258]. Только это никогда не было настоящей правдой; Лукас вполне прямолинейно показал это, назвав одного из злодеев в «Уиллоу» генералом Кейлом в честь одного из своих

самых вдумчивых, но и самых строгих критиков, Полин Кейл.

3 марта 1988 года Лукас и Спилберг сидели рядом за столом перед Юридическим комитетом сената США и чувствовали себя явно неуютно в своих костюмах, как школьники, которых заставили приодеться для праздника. В повестке дня значился, казалось, будничный вопрос: сенат в рамках своей постоянно провозглашаемой роли «совета и согласия» по международным договорам был занят обсуждением принятия Бернской конвенции, части международного соглашения по авторскому праву. Но для Лукаса это была очень важная тема; договор официально гарантировал авторам возможность заявить права на свою работу и – ключевой пункт для Лукаса – выступать в суде против обезображивания их работ. «На практике вопрос касается колоризации черно-белых фильмов», – сообщил Лукас в своем заявлении, отсылая к недавнему решению телевизионного магната Теда Тернера добавить цвета в старые черно-белые фильмы, которые показывали по кабельным каналам. Лукас, знакомый с самыми современными цифровыми технологиями, знал, что проблема простирается гораздо дальше. «Современные и будущие технологии, – предупредил он, – будут уродовать и разрушать» фильмы и другие произведения искусства для будущих поколений. «Завтра продвинутые технологии смогут заменять актеров, – продолжил Лукас, – менять диалоги и движения губ»[1259].

По иронии меньше чем через десять лет сам Лукас проделал нечто похожее с собственными работами, изменив первые три фильма «Звездных войн»: улучшил спецэффекты, добавил диалоги, немного скорректировал несколько ключевых сцен. Но Лукас настаивал на том, что как создатель этих кинофильмов лишь он один может вносить те изменения, которые сочтет нужными. «Только тот человек, чьим тяжелым трудом и уникальным талантом было создано произведение искусства, может знать, какое изменение уместно», – настаивал он. Сенат одобрил международный договор годом спустя, обеспечив Лукаса и других авторов защитой, которую он так искал – но в заявлении Лукаса было запечатлено обвинение, которое могли бы выставить раздраженные поклонники «Звездных войн» против него самого: «Люди, которые изменяют или уничтожают произведения искусства и наше культурное наследие ради прибыли или ради демонстрации силы, – варвары»[1260].

Будут ли еще «Звездные войны»? Во время большого интервью с кинокритиком Чарли Чэмплином весной 1988 года

Лукас упомянул, что у него достаточно идей и заметок не на три трилогии, а на все *четыре*. «Я даже не знаю, как мне все это осилить, пока я жив», – добавил он перед переходом к другой теме. Лукас, которому только что исполнилось сорок четыре, той весной был вдумчив и в целом оптимистичен. Судьбы «Уиллоу» и «Такера» все еще оставались неизвестными. Его завораживало все происходящее на ранчо – недавно за Техническим корпусом был разбит небольшой виноградник, чтобы поддержать легенду о том, что это старая винокурня, – но по-прежнему расстраивали выступления соседей против его желания перенести на ранчо ILM. Недавно Лукас попытался подойти с другой стороны к группе из сорока соседей, пригласив их на закуски и экскурсию по участку. Но в сообществе по-прежнему переживали из-за возможности появления среди холмов здания на двадцать восемь тысяч квадратных метров – оно бы было больше, чем любая другая постройка в округе. «Я ничего не имею против Джорджа Лукаса, – сказал один из соседей по долине. – Он милый человек… Но мне нравился и Уолт Дисней. И это не значит, что я хочу жить рядом с Диснейлендом»[1261].

Пресса иногда нелестно сравнивала ранчо Скайуокер с Ксанаду, укрытием вроде замка в «Гражданине Кейне», а самого Лукаса – с отшельником Чарльзом Фостером Кейном. Лукас настаивал, что он не затворник – ему все же нравилось выбираться на люди и развлекаться, – но он *правда* ценил уединение. Кстати, в 1988-м они с Линдой дружески завершили отношения, так незаметно, что новость об этом даже не появилась в журналах светской хроники. После разрыва Лукас удочерил еще одну девочку, Кэти, а в 1993-м усыновил мальчика Джетта[1262]. «Моей главной задачей было вырастить детей, – говорил Лукас позднее. – Я знал, что невозможно заниматься режиссурой и растить детей одновременно. Режиссер… не имеет возможности пойти на родительское собрание в любое время. Так что я сказал: “Ладно, побуду продюсером. Так я смогу уходить с работы, когда мне нужно, и в основном сосредоточиться на воспитании детей»[1263]. Коппола заметил, что отцовство и семейная жизнь изменили Лукаса к лучшему. «Он растил этих детей, как мать, истинная правда, – говорил Коппола. – Он очень хотел семью… Видел, сколько для меня значат мои дети. И понял, что в конце концов это единственное, что остается»[1264].

Скрытность и таинственность, окружающие Ранчо, продолжали интриговать и даже немного озадачивать прессу, критиков и некоторых друзей. Джон Милиус считал, что Лукас зря растрачивает энергию, занимаясь Ранчо вместо кино. «Фрэнсис правда старался делать все, что в его силах, – говорил

Милиус. – Снимал фильмы с [немецким режиссером] Вимом Вендерсом, продюсировал “Черного скакуна”, продюсировал Джорджа Лукаса. А Джордж построил себе Лукасленд, свое маленькое личное герцогство… и продюсирует что именно? Кучу фигни»[1265]. Сильные слова для режиссера и сценариста «Конана-варвара» – и не вполне справедливые; хотя Лукас и правда спродюсировал несколько мейнстримных пустышек, он все же помогал – часто без упоминания своего имени в титрах – таким авторским и недооцененным фильмам, как «Мисима», а в 1988 году – фильму «Поваккаци», экспериментальной документальной ленте Годфри Реджио с пульсирующим музыкальным сопровождением Филипа Гласса. В глубине души Лукас все еще хотел делать именно такие картины. Как его студенческий «Херби» и первый фильм «THX 1138», «Поваккаци» – в некоторой степени «симфоническая поэма», в которой изображения и звуки порождают эмоциональный отклик зрителя. Лукас и Коппола выступили исполнительными продюсерами, и Лукас помог договориться о соглашении на прокат фильма с «Кэннон филмс».

Противоположностью «Поваккаци» стал мультипликационный фильм Дона Блута «Земля до начала времен», исполнительными продюсерами которого стали Лукас и Спилберг. Это была идея Спилберга, как объяснил Лукас, о приключениях в стиле «Бэмби» с «малышами-динозаврами, и он хотел, чтобы я тоже был исполнительным продюсером»[1266]. Сначала Лукас хотел сделать этот мультфильм совсем без диалогов, похожим на эпизод «Весна священная» из диснеевского фильма «Фантазия», но потерпел поражение в споре: это мультфильм для детей, а не симфоническая поэма. Лукас также вмешался в процесс монтажа: они со Спилбергом попросили Блута смягчить некоторые самые страшные эпизоды мультфильма – и это те двое, которые с удовольствием снимали сцены с человеческими жертвоприношениями и поеданием мозгов в «Храме судьбы»: ирония ситуации рассмешила Блута. «Земля до начала времен» завоевала сердца критиков и зрителей, вышло несколько продолжений и мультфильм на кабельном канале.

Однако самым успешным фильмом Лукаса за 1988 год был третий «Индиана Джонс», и они со Спилбергом надеялись, что смогут вернуться в форму после осечки со страшным и мрачным «Храмом судьбы». Лукас закончил синопсис уже в сентябре 1984-го, когда «Храм судьбы» еще шел в кинотеатрах: это был восьмистраничный план под названием «Индиана Джонс и Король-обезьяна». В этот раз Лукас отправил Инди искать источник вечной молодости, и в поисках тот встретился с волшебным пауком-обезьяной, которому известен секрет вечной

жизни. Странно, но выбранный изначально макгаффин, Святой Грааль, Спилберг сразу отмел. «Стивену не понравилось, – вспоминал Лукас. – Он сказал: “Я этого попросту не понимаю”»[1267]. Сам Лукас тоже был не очень доволен синопсисом «Короля-обезьяны» и пригласил многообещающего сценариста-новичка Криса Коламбуса, который написал «Молодого Шерлока Холмса» и «Гремлинов» – а позднее срежиссировал «Один дома» и «Гарри Поттера и тайную комнату». Тот написал сценарий на основе синопсиса. Но и его Лукас отложил в стол.

В январе 1986 года Лукас сделал еще одну попытку, и на этот раз ангажировал Менно Мейеса, который написал сценарий для «Цветы лиловые полей» Спилберга. Короля-обезьяну убрали; Спилберг смог найти сюжетный поворот, с которым поиск Святого Грааля не казался бы странным. «Поиск отца – вот тебе поиск Святого Грааля», – сказал он Лукасу[1268]. Если бы Лукас и Мейес смогли написать историю, в которой поиск Грааля стал бы метафорой отношений Инди с его отцом, Спилберг был бы доволен. Но чистовой вариант сценария Мейеса оказался не вполне верным; потребовалось участие еще одного писателя, Джеффри Боама («Смертельное оружие»), чтобы дописать сценарий, – но даже варианту Боама потребовалась обработка драматурга Тома Стоппарда, который в титрах указан как «Барри Уотсон».

Лукас представлял себе отца Инди, «скорее как профессора… вроде Лоренса Оливье или Оби-Вана Кеноби». Но Спилберг видел его немного по-другому. «Индиана Джонс» частично вырос из несбывшейся мечты Спилберга снять фильм о Джеймсе Бонде – так что в каком-то смысле Джеймс Бонд был отцом Индианы Джонса. Поэтому Спилбергу казалось очевидным, что Шон Коннери – первый и *лучший* Джеймс Бонд – должен сыграть Генри – отца Инди. Лукас сомневался – он волновался, что Коннери может «немного затмить собой всех остальных», – но позволил Спилбергу заманить Коннери и взять работу с ним на себя. Ему не стоило волноваться; в итоге Лукас сказал, что работать с Коннери было «весело»[1269].

То же самое можно было сказать о процессе съемок в целом. В противовес «Храму судьбы» и Лукас, и Спилберг в целом были довольны временем, проведенным за работой над «Индианой Джонсом и последним крестовым походом». Большую часть сняли в студии «Элстри», которая Лукасу теперь казалась почти вторым домом. «Мы не можем себе представить съемки *где-то еще*, помимо «Элстри», – говорил Фрэнк Маршалл, который продюсировал «Последний крестовый поход» вместе с женой

Кэтлин Кеннеди. Однако в конце 1980 года «Элстри», как и английская экономика в целом, находилась в нестабильном состоянии, и существовала опасность, что владельцы, «Торн-ЭМИ Скрин Энтертейнмент» продадут студию за бесценок. Спилберг выступил в парламенте в защиту студии, а Лукас сам попытался купить ее, но «Торн» ему не позволили. Их усилия помогли спасти половину студии – около трех павильонов, все остальное было снесено под строительство магазина «Теско». Даже павильон «Звездные войны», который Лукас и Керц построили для «Империя наносит ответный удар» на свои деньги, был разобран и перевезен в соперничающую студию «Шеппертон».

Последние недели съемок прошли в США, в основном в Колорадо, где Спилберг снял вступительную сцену о приключениях бойскаута Индианы Джонса в 1912 году. Юного Инди сыграл восемнадцатилетний Ривер Феникс. Как и с Коннери, выбор Феникса – который исполнял роль сына Форда в фильме «Берег москитов» тремя годами ранее – был идеальным: молодой актер в точности копировал повадки Форда и его манеру говорить, убегая от преследования по цирковому поезду. Этот эпизод чем-то напоминал серию комиксов о «тайне происхождения» хитроумного археолога: в нем объяснено появление его хлыста, его шляпы, боязни змей и даже шрама на подбородке. К тому же эпизод лучше раскрыл персонажа в видении Спилберга и Форда; Лукас по-прежнему настаивал, что Инди должен быть солдатом удачи с сомнительной моралью, который продает артефакты ради денег, обеспечивающих ему экзотический стиль жизни. Но вступительная сцена «Последнего крестового похода» наконец показала, что в душе Инди предан истории и считает необходимым сохранять реликвии в музее, где они и должны быть. Лукас лишь покачал головой в молчаливом протесте. Этот спор он проиграл.

«Индиана Джонс и последний крестовый поход» вышел в кинотеатрах 24 мая 1989 года, сборы стремительно взвились вверх до отметки в 100 миллионов долларов за рекордные девятнадцать дней, а к марту 1980-го приближались уже к 450 миллионам. Критики в целом были довольны и вздохнули с облегчением: Лукас и Спилберг не вернулись к темной атмосфере «Храма судьбы» в искристом «Последнем крестовом походе». Питер Трэверс в «Роллинг Стоун» написал, что фильм вышел почти идеальным и назвал его «самым диким и остроумным Инди из всех»[1270]. Роджер Эберт дал ему почти, как он считал, несомненную положительную оценку, а «Ассошиэйтед Пресс» написало, что фильм «определенно возродил славу умения [Лукаса] превращать все в золото»[1271].

Спилберг попытался поставить точку и показал, как Инди и его отец скачут в закат (да-да, Салла и Броди вместе с ними) – этот эпизод выглядит очень похожим на заключительные моменты «THX 1138». Но критики и поклонники сразу начали спрашивать, неужели же они и правда больше не увидят Индиану Джонса. «Возможно, – сказал Лукас, – если только у меня не появится какая-то особая идея. Думаю, три – очень хорошее число». Затем, конечно, все интересовались, будут ли еще «Звездные войны». «Пока они в архиве, – сказал Лукас репортеру «Ассошиэйтед Пресс». – Пройдет еще несколько лет, прежде чем я к ним вернусь. Так уж это устроено. Мне необходимо вдохновиться идеями, темами и другими подобными вещами, прежде чем я смогу вернуться и снять их»[1272].

Но в тот период у Лукаса совсем не было вдохновения на «Звездные войны». Спустя два года после премьеры «Индиана Джонс и последний крестовый поход», в котором Инди и его отстраненный отец приходят к пониманию и примирению, казалось, приобрел особое значение для Лукаса. С начала восьмидесятых годов Джордж Лукас-старший боролся с болезнью Альцгеймера и нуждался в постоянном уходе и внимании. Лукас проследил, чтобы отца поместили в одну из лучших лечебниц в Северной Калифорнии, а когда мать Лукаса, Дороти, умерла в марте 1989-го в возрасте семидесяти пяти лет, всего за два месяца до премьеры «Последнего крестового похода», Лукас и его сестры стали уделять отцу все больше и больше внимания. Джордж-старший и Джордж-младший никогда полностью не ладили, но они сумели забыть про свои противоречия. В «Индиане Джонсе и последнем крестовом походе» Лукас, кажется, почти подсознательно попрощался с отцом и простил его (как кинозрители узнали в конце «Последнего крестового похода», Индиану Джонса, как и самого Лукаса, назвали в честь отца). Джордж-старший умер в декабре 1991 года. Лукас уже давно и точно знал, что отец им гордился. Сестра Кэти в этом не сомневалась. «Мой брат добился очень многого, и отца это по-настоящему радовало, конечно же, – вспоминала она. – Здорово, что он дожил до такого момента»[1273].

Даже если не учитывать эти личные ассоциации, после «Последнего крестового похода» Лукас вновь заинтересовался Индианой, хоть и не в плане съемок следующего фильма, как на то надеялись поклонники. Увидев Джонса подростком во вступительной сцене «Последнего крестового похода», Лукас понял, сколь много потенциальных сюжетов скрывается в приключениях молодого Инди в эпоху Тедди Рузвельта, Амелии Эрхарт и Панчо Вильи. Вспомнив, как мало он сам интересовался

учебой в школе, Лукас размышлял, можно ли использовать образ Инди для веселого и увлекательного обучения. Что, если развить пролог «Последнего крестового похода» и показать приключения Инди от детства до двадцати пяти лет, включив туда встречи с известными историческими личностями? Он решил, что это отличная возможность для обучения, вдохновения и исправления некоторых проблем образовательной системы, из-за которых сам Лукас учился спустя рукава.

Лукас начал изучать методы интерактивного обучения и объединился с «Эппл» и «Нэшнл джеографик» для создания видеодиска под названием «GTV: Географический взгляд на историю Америки», который содержал сорок видеороликов об исторических событиях. Отсылка к MTV была намеренной: видеоролики GTV частично были музыкальными клипами, частично сериалом «Школа рулит!», частично комедийными зарисовками. Также в комплект входила программа под названием «Шоумейкер». «Она похожа на монтажную систему для самых маленьких», – с удовольствием объяснил Лукас. В этой программе школьники могли создавать собственные фильмы, используя изображения и видео-ролики с диска[1274]. Лукас тесно работал с учителями, чтобы убедиться, что содержание видео совпадает с одобренным учебным планом – и к марту 1990 года восемнадцать средних школ Сан-Франциско уже использовали GTV на уроках.

Лукаса вдохновила эта работа. В 1991-м он основал Образовательный фонд Джорджа Лукаса (GLEF), чтобы с помощью новых захватывающих технологий возродить образовательную систему, которая казалась ему отупляющей и неинтересной – в насмешку он называл ее «болотом». Внезапно человек, который в детстве ужасно скучал в школе, начал делать все, чтобы ее улучшить, – Джордж Лукас-старший одобрил бы такое проявление отцовского инстинкта. «Иногда в школе удается попасть к учителю, который помогает вам загореться, почувствовать интерес, и это прекрасный момент. Но такое происходит раз или два за всю жизнь, – говорил Лукас. – И я все думаю и думаю, почему же обучение не может быть таким же интересным всегда?»[1275] Он руководил созданием еще двух интерактивных программ для старшей школы и колледжа: «История жизни: гонка за двойной спиралью» в сотрудничестве с «Эппл» и Смитсоновским институтом, а также «Тайна исчезающих уток» об охране окружающей среды при участии «Эппл» и Национального Одюбоновского сообщества. К 1992 году почти 2300 школ использовали эти программы, но Лукас понимал, что стоимость оборудования и дисков слишком высока. Как и в

случае с «ЭдитДроид» и «Пиксар», Лукас быстро отбросил идею заняться производством оборудования; вместо этого из GLEF он образовал две компании: «Эдутопия», справочный центр в Интернете о знаниях и лучших практиках в образовании, а в 2013 году – «Лукас Эдьюкейшен Рисерч».

Однако самым амбициозным образовательным проектом Лукаса стали «Хроники молодого Индианы Джонса», которым он посвящал почти все время в течение трех лет. Они возродили его страсть к кино. С самого начала Лукас подразумевал, что «Молодой Индиана Джонс» станет еще одним инструментом интерактивного образования; каждый эпизод он собирался выпускать на диске, через который зрители могли бы получить доступ к многим часам дополнительной информации, просто кликнув мышью. Например, Лукас представлял, что, когда Индиана Джонс встречает Тедди Рузвельта во время сафари, можно будет кликнуть мышкой на каждое животное на экране и перейти к статьям о среде обитания животного, картам с областью его обитания и нескольким часам видео. «[“Молодой Индиана”] начался как проект для изучения истории начала века в восьмом классе на прототипе интерактивной программы, над которой я работаю», – объяснил Лукас в «Лос-Анджелес таймс»[1276].

В 1990 году Лукас связался с Риком Маккаллумом, продюсером немецкого происхождения, с которым познакомился несколькими годами ранее в Лондоне, гуляя по съемочной площадке фильма «Сказочный ребенок». Лукас подробно рассказал Маккаллуму не только о своих амбициозных планах на этот телесериал – он хотел создать передачу, которая будет одновременно обучать и развлекать, – но также о своем нестандартном подходе к написанию сценария, съемкам, монтажу и продюсированию. Лукас прописал все основные сюжеты – он хотел, чтобы Индиана Джонс встретился с огромным количеством исторических личностей, от Луи Армстронга до Альберта Швейцера. Но он не планировал устанавливать график съемок для каждой отдельной серии и попросил Маккаллума организовать все так, чтобы несколько талантливых режиссеров, в том числе Николас Роуг и Терри Джонс, снимали их беспрерывно. Отснятый материал сразу отправляли Лукасу на ранчо Скайуокер, где он начинал монтировать серии – в первый раз на «ЭдитДроид». Если он считал, что где-то требуется дополнительная сцена, он просил Маккаллума организовать досъемку необходимого материала с режиссером, даже если уже снималась другая серия. Лукас, по сути, относился к сериалу, как к одному очень длинному фильму, – и поэтому съемки «Молодого

Индианы Джонса» шли беспрерывно в течение почти двух лет то в одной, то в другой экзотической местности, а Лукас все это время неистово монтировал сериал на ранчо. Это был инстинктивный подход к созданию фильма, почти что возвращение к партизанскому стилю съемок, который Лукас так любил в киношколе.

«Молодой Индиана Джонс» был не только образовательной инициативой; для Лукаса он также стал чем-то вроде эксперимента в цифровом кинематографе. За прошедшее десятилетие Лукас создал, а потом внедрил цифровые технологии в работу других, но ему еще не приходилось масштабно использовать их в своих проектах. Когда в интервью неизбежно поднимался вопрос о новых «Звездных войнах», Лукас часто отмечал, что эти фильмы серьезно зависят от спецэффектов и поэтому столь дороги; кроме того, создание миров из головы Лукаса часто требовало большего, чем могли предложить павильоны голливудских студий или «Элстри». А что, если у него получится создать эти спецэффекты и декорации в цифровом формате? В «Молодом Индиане Джонсе» он начал экспериментировать с цифровыми технологиями и использовал компьютер, чтобы заполнить массовые сцены, превращая группу из десяти актеров в выглядящую «дорого» толпу из двухсот человек, или чтобы создать цифровой фон вместо пожирающей время дорисовки декораций.

Даже идеи об участии Лукаса в телесериале об Индиане Джонсе было достаточно для ABC, чтобы выделить проекту солидное финансирование; компьютерные технологии Лукаса снижали общую стоимость, но все равно на каждую серию уходило в среднем по 1,6 миллиона долларов. Благодаря агрессивным переговорам Лукас смог заключить сделку в свою пользу, но контролировал далеко не все. Например, ABC полностью взяла на себя рекламу – и телеканал, кажется, так и не понял, как нужно подавать сериал, презентуя его, как «какой-то длинный боевик», – жаловался Лукас[1277].

После двух лет сочинения сценариев, съемок, монтажа и постпродакшена в марте 1992 года наконец состоялась премьера пилотной серии, которую встретили вежливыми рецензиями. Критики аплодировали благородным целям сериала, даже если и считали его немного скучноватым. Уважаемый критик Джон Дж. О'Коннор в «Нью-Йорк таймс» похвалил его за «совершенно восхитительную идею», но исполнение посчитал «неуклюжим». «Каждый раз, когда в сценарии появляется какая-то информация, – писал О'Коннор, – чувствуется, что господин Лукас берет в руки учительскую указку»[1278]. Тем не менее ABC

был вполне доволен результатами и разрешил Лукасу выпустить весь сезон. Но затем телеканал как будто растерялся и закрыл первый сезон после шести серий. Лукас был разочарован тем, как ABC обошелся с проектом, но наслаждался процессом и редко жалел о том, что каждую неделю вкладывает пятьдесят часов в сценарий, монтаж и цифровые спецэффекты. «Я занимаюсь этим только потому, что мне хочется, – настаивал он. – Так что у меня большое преимущество: мне абсолютно все равно, нравится [телеканалам] что-то или не нравится. Я оставил свою оплачиваемую работу кинопродюсера ради этого. Я делаю это из любви»[1279]. С таким удовольствием и погруженностью он не занимался фильмами со времен университета.

К сожалению, плод любви не обернулся для ABC безумно прибыльными рейтингами. В попытке подстегнуть зрительский интерес ближе к концу второго сезона Лукас пригласил Харрисона Форда вновь надеть шляпу-федору и сыграть пятидесятилетнего Инди, который рассказывает историю о расследовании убийства вместе с Сиднеем Беше и Эрнестом Хемингуэем в Чикаго в двадцатые годы. Форд, который выглядел несколько потрепанным из-за бороды, которую отрастил для съемок в «Беглеце», отснял свою часть меньше чем за день на собственном ранчо; Лукасу понравилась идея с немолодым Инди в пятидесятые годы. Он решил, что это интересный замысел для следующего фильма об Индиане Джонсе.

Однако в этот раз даже у Харрисона Форда не получилось спасти Инди. После двух сезонов и двадцати пяти серий «Молодой Индиана Джонс» незаметно пропал с экранов телевизоров[1280]. Однако он стоил вложенных усилий. Сериал был снят превосходно – в качестве подтверждения он мог похвастаться многочисленными «Эмми» за монтаж, художественное оформление и визуальные спецэффекты. Большинство критиков соглашались, что он вышел проходным, но при этом отлично выглядел на экране и создавался с благородной целью. Но если «Молодой Индиана Джонс» провалился как экспериментальный образовательный телесериал, то он был безоговорочно успешен как исследование возможностей цифрового кинематографа. Трюки, которым Лукас научился на «Молодом Индиане Джонсе», могли даже, как он намекал, дать надежду на следующие «Звездные войны».

Прошло больше десяти лет с Великого Фиаско 1980 года, когда Лукас с отвращением вышел из состава Академии кинематографических искусств и наук после спора из-за размещения имени Ирвина Кершнера в титрах. Но в 1992-м

Академия, видимо, осознав, что блудный сын создал один из важнейших фильмов за всю историю, была готова загладить вину. Совет директоров проголосовал за награждение Лукаса Премией имени Ирвинга Тальберга, предназначенной для «выдающихся продюсеров, в работе которых отражено высокое и постоянное качество кинопроизводства». Это была пышная оливковая ветвь со стороны Академии, и Лукас принял ее, хотя *по-прежнему* отказывался возобновлять членство.

30 марта Спилберг поднялся на сцену Павильона Дороти Чендлер, чтобы лично рассказать о премии, и представил Лукаса как «отважного коллегу, великолепного и верного друга»[1281]. Лукас взбежал на сцену в черном фраке и в искренней подготовленной речи напомнил Голливуду, что кино – это гораздо больше, чем деловые сделки и студийные бюрократы:

«Я хочу поблагодарить членов Академии и Совет попечителей за эту огромную честь не только от себя, но и от лица тысяч талантливых мужчин и женщин, роботов и инопланетян, и всех остальных, с кем я был счастлив разделить творческий опыт в последние несколько лет. Фильмы не появляются в изоляции; это всегда результат работы многих людей. И лишь благодаря труду, очень тяжелому труду множества актеров, писателей, режиссеров, продюсеров, изобретательных техников, тысяч помощников всех мастей и киномехаников я сейчас стою на сцене и принимаю эту награду. Я очень-очень благодарен всем им»[1282].

Премия – тяжелый бюст Тальберга на деревянном основании – стала единственной наградой Академии, которую получил Лукас. («Я слишком популярен, – ворчал Лукас в 2015 году. – Они не дают “Оскар” за популярные фильмы»[1283].) Тем не менее Премия Тальберга была заслуженной данью уважения Лукасу. Представляя Лукаса тем вечером, Спилберг – который сам получил Премию Тальберга в 1987 году и наконец выиграл «Оскар» за лучшую режиссуру в 1994-м за «Список Шиндлера» – отметил, что Лукас «изменил изображение и звучание не только своих фильмов, но и фильмов всех остальных»[1284].

К 1992 году это было совершенно верно. Даг Норби, понимая, что «Лукасфильм» больше не может полагаться на продажу товаров по «Звездным войнам», объединил все самые прибыльные подразделения компании – THX, ILM, «Лукасфильм Геймз» и несколько других – в новое подразделение под названием «ЛукасАртс Энтертейнмент Компани». И именно «ЛукасАртс» по-настоящему меняла внешний вид и звучание всех кинофильмов. Звуковая система THX быстро становилась золотым стандартом

звучания – и не только в кинотеатрах. Компании по продаже электронного оборудования вроде «Текникс» начали выпускать домашние версии таких систем, и теперь у каждого владельца домашнего кинотеатра была возможность смотреть видеокассеты со звуком, сотрясающим оконные стекла. «Это просто желание представить фильм, каким его задумывали создатели по видеоряду, звучанию и эмоциям», – объяснил Лукас[1285].

Но настоящий прорыв происходил в ILM, которая, казалось, выпускала один революционный спецэффект за другим, год за годом. В 1989-м ILM создала трансформирующуюся водную псевдоподию – извивающийся столб воды, который мог имитировать человеческое лицо, – для фильма Джеймса Кэмерона «Бездна»: этот невероятный спецэффект, по сути, выиграл «Оскар» сам по себе. Однако конкуренция нарастала; все больше и больше компаний открывали свои мастерские спецэффектов, и их часто возглавляли бывшие сотрудники ILM, как, например, «Босс Филмз» (Boss Films) Ричарда Эдлунда. В условиях такой конкуренции управляющий Стив Росс решил, что ILM сама по себе должна стать брендом, и считал, что это удалось в «Терминаторе 2», для которого мастерская полностью на компьютере сделала Терминатора из трансформирующейся жидкости. «Мне кажется, людям будет не менее интересно посмотреть фильм от ILM, чем фильм с Арнольдом Шварценеггером», – сказал тогда Росс[1286]. И он был прав: на церемонии вручения премии «Оскар» 1992 года – той же, где Лукас получил Премию Тальберга, – фильмы ILM взяли все три номинации в категории лучших визуальных спецэффектов, и «Терминатор 2» обошел «Капитана Крюка» и «Обратную тягу».

А потом вышел «Парк Юрского периода».

Заполучив права на бестселлер Майкла Крайтона о не самом удачном парке аттракционов с динозаврами, Спилберг начал размышлять, как убедительнее показать динозавров на экране. Изначально он просил ILM обдумать сочетание кукольной анимации, мультипликации и аниматроники, поскольку сомневался, что компьютерная графика (CGI) продвинулась вперед настолько, чтобы быть убедительной. Но Деннис Мюрен, руководитель направления спецэффектов в ILM, пообещал, что все получится. «Докажи», – потребовал Спилберг[1287].

День, когда это случилось, навсегда остался в памяти Лукаса. «Мы проводили тестовый показ для Стивена. Когда мы вывели [динозавров] на экраны, у всех на глазах выступили слезы, – вспоминал Лукас. – Это было похоже на исторический момент вроде изобретения лампы накаливания или первого телефонного звонка. Был преодолен важный барьер, и стало ясно, что все уже

не будет так, как прежде»[1288]. Своими убедительно живыми динозаврами Мюрен и его команда фундаментально изменили роль компьютера в спецэффектах. Это был уже не просто один из инструментов, а *главный* инструмент. Спилберг смотрел, широко раскрыв глаза от изумления. «Мы видели, как на наших глазах создается будущее», – сказал он[1289]. Мюрен тоже восхищался, но воспринял происходящее более вдумчиво. «Я не знаю, где предел всего этого, – сказал Мюрен. – Я к тому, насколько правдоподобным должно быть правдоподобное?»[1290]

Когда Лукас поднимался на сцену, чтобы принять Премию Тальберга, оркестр в Павильоне Чендлер разразился основной темой из «В поисках утраченного ковчега», а не маршем из «Звездных войн» – признак падения репутации трилогии к началу девяностых. Прошло почти десять лет с «Возвращения джедая», и, хотя Лукаса постоянно спрашивали, будет ли продолжение, к оригинальным фильмам начали относиться – если их вообще вспоминали, – с теплой ностальгией, обычно предназначенной для таких кинолент, как «Волшебник страны Оз», «Унесенные ветром» или даже «Американские граффити»: прекрасные фильмы с верными поклонниками, но без значительного влияния на современную популярную культуру. «Звездные войны» превратились из яркого ощущения в приятное, но далекое воспоминание.

По крайней мере так казалось.

В 1988 году Лу Ароника, руководитель направления книг для массовой аудитории в издательстве «Бэнтам Букс», отправил Лукасу письмо, которое было частично бизнес-предложением, частично признанием поклонника. Ароника слышал смутные намеки Лукаса о будущих фильмах по «Звездным войнам» и посчитал, что будет грустно, если никто так и не узнает о судьбе Люка, Хана и Леи после «Возвращения джедая». Он предложил издать в «Бэнтам» серию книг о продолжении истории с того места, где остановился Лукас. «Эта история слишком важна для популярной культуры, чтобы останавливаться на трех фильмах», – писал Ароника. Лукас смог ответить ему лишь через год, его ответ воодушевлял, но не отличался энтузиазмом. «Никто это не купит», – сказал Лукас[1291]. Но он все равно дал Аронике разрешение и благословение, а также поставил несколько условий: события во всех книгах должны происходить после «Возвращения джедая» – нельзя говорить о приквелах, потому что Лукас сам собирался занять эту нишу, – а также нельзя убивать существующих персонажей или возрождать тех, кто уже умер. Ароника быстро нанял Тимоти Зана, лауреата премии «Хьюго»,

который сам был большим поклонником «Звездных войн», и в 1991-м вышел первый роман Зана, «Наследник империи», который медленно, но верно добрался до первой строчки в списке бестселлеров «Нью-Йорк таймс».

За «Наследником империи» Зан выпустил еще два успешных романа по «Звездным войнам» в 1992-м и 1993-м. Тем временем «Дарк Хорс Комикс», играя мускулами со своей лицензией на «Звездные войны», опубликовала шесть выпусков серии «Темная империя», которые выходили два раза в месяц: серия оказалась настолько успешной, что у нее появились два продолжения. Было ясно, что сердце «Звездных войн» все еще бьется. «ЛукасАртс» тоже это почувствовала и наконец выпустила несколько видеоигр на основе «Звездных войн» в 1993 году; Лукас впервые разрешил своим программистам поиграть в этой вселенной. Вышли игры для «Нинтендо» и «Супернинтендо», новые коллекционные карточки и гнущиеся фигурки. Даже журнал фан-клуба «Лукасфильм», который без особого шума начал выходить в 1987 году, переименовали в «Стар Уорз Инсайдер».

Так будут ли еще «Звездные войны»? Теперь ответ сводился лишь к тому, когда появятся необходимые цифровые технологии – ведь тогда можно будет снять фильмы именно такими, какими он их представлял. Но они получатся дорогие, даже по сравнению с «Парком Юрского периода». Лукас все еще сомневался в успехах компьютерной графики. «Если я буду снимать [приквелы] таким же способом, как первые “Звездные войны”, они будут астрономически дорогими, больше ста миллионов долларов, – сказал он в интервью «Уолл-Стрит Джорнал». – Так что нам нужно заново изобрести колесо… и научиться снимать за разумные деньги. Все зависит от того, как быстро будут появляться новые технологии. Но сейчас все это развивается довольно стремительно»[1292].

Что касается того, *насколько* быстро, то Лукас собирался сам проверить новые технологии в фильме, который пытался снять еще с начала семидесятых, «Убийства на радио». Идея фильма родилась примерно в одно время с «Американскими граффити» – Лукас предлагал его «Юниверсал» еще во время первоначальной сделки. Он хотел, чтобы «Убийства на радио» вызывали то же чувство ностальгии к старым радиопередачам, как «Граффити» к круизингу. Но фильм, по его мнению, должен был стать масштабнее, чем «Граффити», и потому он сделал отсылку к любимой картине с Эбботтом и Костелло «Кто это сделал?», где комический дуэт расследует убийство на радиостанции. Лукас передал свой синопсис Уилларду Хайку и Глории Кац, «Юниверсал» одобрила их сценарий и анонсировала начало

съемок. Лукас должен был стать режиссером, а Керц – продюсером. Но все застопорилось, и проект оказался в застое на десятилетие.

Когда Лукас наконец сдул с него пыль, то пообещал «Юниверсал», что может снять фильм дешево – он думал о сумме примерно в 10 миллионов долларов, – потому что собирался использовать компьютерную графику для декораций и фона, соответственно, не требовалось возводить сложные и дорогие декорации в стиле сороковых годов в съемочных павильонах. «Юниверсал» не без скептицизма, но согласилась, хотя и попросила Лукаса переписать сценарий, чтобы придать ему темпа и динамизма. Рон Ховард посоветовал Джеффа Рено и Рона Осборна, которые придумали и спродюсировали оригинальный телесериал «Детективное агентство “Лунный свет”». Но даже получив лихо написанный сценарий Рено и Осборна, Лукас выбрал лучшие, по его мнению, куски из разных черновиков, перемешал их и объединил в новом варианте. Не самое лучшее начало.

Лукас изначально искал режиссера с талантом к комедии и потому нанял английского комика Мэла Смита, ветерана британского скетч-шоу «Не девятичасовые новости»; его единственным режиссерским опытом был проходной фильм 1989 года «Верзила». Но Лукасу понравился специально сделанный дешевый фарс в этом фильме («Мы тут скорее на территории Бенни Хилла», – жаловался один критик), и сам Смит ему тоже пришелся по душе[1293]. Смит обнаружил, что работа как раз по нему, как только прибыл на студию «Каролко» в Северную Калифорнию; декорации были в основном недостроенные – все остальное собирались добавить посредством цифрового композитинга. Смит щурился в камеру и сухо спрашивал: «Ну-ка, скажите мне, на что я сейчас смотрю?»[1294]

«Убийства на радио» вышли в кинотеатрах в октябре 1984-го и провалились: посещаемость упала на ошеломительные 78 % во вторую неделю проката, фильм смог отбить только 1,3 миллиона долларов из бюджета в 15 миллионов. Рецензии были уничижительными: большинство критиковали слишком быстрый темп и злоупотребление фарсовыми элементами, хотя и то и другое Лукас сделал намеренно. Он отмахивался от критики. «Фильм получился почти таким, как я его представлял, или даже лучше», – дерзко отвечал он репортерам[1295]. «Мне нравятся мои фильмы, и меня всегда удивляет, если они приносят успех или, наоборот, проваливаются. Но “Убийства на радио” мы сняли дешево, и при этом многое для себя открыли»[1296].

В частности, Лукас узнал, что теперь на компьютере можно

создать убедительный мир: декорации можно дополнить или выстроить с нуля, можно вставить фон, даже небо можно затемнить. «Мне кажется, мы достигли того уровня, когда мы в буквальном смысле способны создавать реальность, – сказал Лукас, – что, собственно, мы всегда и старались делать»[1297].

Так будут еще «Звездные войны»? На этот раз у Лукаса был точный ответ: «Я собираюсь скоро начать работу над сценариями»[1298].

11. Цифровая вселенная. 1994–1999

Во вторник, 1 ноября 1994 года, Джордж Лукас начал день как обычно: спустился на кухню своего дома в Сан-Ансельмо – те, кто помнил, все еще называли его Паркхаузом или Парк-Уэйем, – чтобы позавтракать со своими детьми. Он не выспался, провел на ногах почти всю ночь, ухаживая за простудившейся Амандой, и утро наступило слишком быстро. Лукас всегда считал отцовство главным своим достижением, а в 2015 году даже пожелал, чтобы его эпитафией стала фраза «Я был замечательным папой»[1299]. Утро с детьми перед школой было самым любимым временем дня Лукаса: он дурачился, закидывал кого-нибудь из ребятишек на плечо или шутливо спорил о расписании уроков. После завтрака он, как обычно, отвез Аманду и шестилетнюю Кэти в школу, но на этот раз не поехал на ранчо, а вернулся домой в Паркхауз, поднялся по лестнице в свой кабинет, сел за стол и приготовился писать сценарий для следующего фильма по «Звездным войнам».

Лукас знал, что дело серьезное; до того, как написать хотя бы слово, он нашел время на видеоинтервью, во время которого излучал невозмутимую уверенность и готовность решать сложную задачу. «Все готово, – сказал он журналисту и откинулся в кресле. – Теперь мне только нужна идея». Лукасу исполнилось пятьдесят, но его предпочтения в одежде мало изменились за прошедшие три десятилетия: сегодня он был в джинсах, кроссовках и расстегнутой у ворота рубашке в зелено-голубую клетку. Его борода совсем поседела. Густые волосы, которыми он всегда гордился, теперь уже с сильной проседью, он зачесал назад в привычный «помпадур». Голос по-прежнему был высокий, но в глазах появился новый огонь, особенно яркий, когда разговор зашел о писательской работе («она требует большой сосредоточенности») в своих надеждах на то, что благодаря цифровым технологиям наконец можно воссоздать на экране любой придуманный им мир. «Я не хотел возвращаться к этой истории и сочинять сценарий еще одного фильма, пока не существовало технологий, которые помогли бы мне рассказать историю именно так, как надо, – объяснил он позднее. – Я хочу исследовать созданный мною мир полностью, до пределов. Так что я ждал, когда, наконец, появятся подходящие для этого инструменты»[1300].

Но технологии не помогают написать сценарий. Здесь все осталось почти так, как и прежде: Лукас писал синопсис от руки на линованной тетрадной бумаге, как в 1972 году. Садясь за стол в том ноябре, он планировал написать сразу три фильма –

амбициозная цель, особенно для того, кому написание сценария доставляет такие муки. Но он решил подойти к безумной затее организованно: «Я потрачу год на сценарий, год на подготовку и год на съемки. А потом сниму все три фильма сразу». Единственное, чего он точно *не* планировал, так это режиссировать их – сказал, что «разберется с этим вопросом во время подготовительного периода»[1301]. Он не собирался садиться в режиссерское кресло; каким бы сложным ни было сочинение сценария, больше всего он теперь ненавидел режиссуру – в основном потому, что пришлось бы надолго уезжать от детей.

Коппола всегда с теплотой называл Лукаса «матерью-одиночкой», но это звание Лукас носил с гордостью. «Никем я не восхищаюсь больше, чем матерями-одиночками, – говорил он «Нью-Йорк таймс». – Они настоящие героини»[1302]. В своей компании Лукас внедрил практику поддержки семей, и журнал «Уоркин Мазер» в 1994 году даже назвал Лукаса «Защитником семьи»: этот титул дают генеральным директорам, которые следят, чтобы на рабочем месте внимательно относились к нуждам работающих родителей. В том же журнале «Лукасфильм» признали одной из лучших компаний для работающих матерей, упомянули два детских сада на ранчо, гибкий рабочий график и другие прогрессивные методы – сотрудникам предоставлялся оплачиваемый отпуск по уходу за больными членами семьи, а также страховые полисы для партнеров и иждивенцев. «Мы поняли, что качество жизни – актив более ценный, чем высокие зарплаты, – сказал Лукас. – [Мы] просто делаем то, что все должны делать». И не забыл напомнить, что он сам – одинокий отец троих детей. «Думаю, меня тоже можно считать работающей матерью», – добавил он к очевидному удовольствию Копполы[1303].

«Надеюсь, что компания в моем лице старается с сопереживанием относиться к сотрудникам и к тому, что мы все делаем, – говорил Лукас журналу «Тайм» в другом интервью. – Я управляю компанией в соответствии с желаниями людей, которые работают на меня»[1304].

Он управлял уже без Дага Норби, который без всяких раздумий уволился с должности президента и генерального директора «Лукасфильм» в 1992 году, чтобы вернуться в совет директоров. Лукас сделал сдержанное заявление на этот счет, пожелав Норби всего хорошего, а затем без шума повысил своего вице-президента по коммерческим делам, Гордона Рэдли, до поста президента и исполнительного директора; на этой позиции Рэдли продержался почти десять лет в основном из-за своей

способности не вмешиваться в дела Лукаса. Эта перестановка удивила Уолл-стрит, где начали подумывать о том, не собирается ли Лукас выпустить в продажу акции компании. Но Лукас, единственный акционер компании, конечно же, не собирался ослаблять контроль.

Лукасовская форма благожелательной диктатуры, очевидно, работала: моральный дух был высок, увольнения – редки. «У меня есть маленькая страна, – говорил Лукас. – В ней около двух тысяч жителей, и все они люди непростые. Некоторые – лояльные и верные, некоторые – всегда недовольны… [Н]ужно, чтобы механизм работал. Конечно, это нелегко. Прежде всего нужно сделать так, чтобы людей не использовали и не обижали. Вы должны выслушивать их жалобы и поступать по справедливости»[1305]. Сотрудникам «Лукасфильм» предоставлялись на выбор всевозможные льготы и привилегии; на ранчо Скайуокер для них работали три ресторана и множество групп по интересам, в том числе йога, балет и тайцзи.

Лукас по-прежнему работал над тем, чтобы одновременно расширить и сплотить свою империю. В последние несколько лет он приобретал землю, прилегающую к ранчо, как и раньше, на имя своего бухгалтера и расширил Скайуокер почти до двух тысяч гектаров. В итоге он получил разрешение на строительство трех новых административных зданий на прилегающем ранчо Большой Камень. Но ILM пока ютилась в складских помещениях в Сан-Рафаэле – жители округа Марин противостояли Лукасу и не хотели принимать на веру его слова о новых рабочих местах и охраняемой незастроенной территории.

Лукас сетовал, что ILM находится далеко от ранчо Скайуокер, а компания между тем продолжала выигрывать «Оскары». После головокружительного успеха «Парка Юрского периода» в 1993-м кудесники из ILM поразили зрителей в следующем году еще более хитрыми и убедительными спецэффектами для «Форреста Гампа» Земекиса: вставили актера Тома Хэнкса в историческую хронику с президентом Кеннеди, создали толпу на митинге в Вашингтоне, и с помощью цифрового композитинга наложили перо на вступительные титры. Благодаря ILM Лукаса считали пророком цифрового кинематографа, и все пытались его догнать. Стивен Спилберг, теперь уже с «Оскаром», последовавшим за успехом «Списка Шиндлера», наблюдал за работой ILM с восхищением. «У ILM нет конкурентов, никто даже близко не подошел», – говорил Спилберг. Он только что основал свою продюсерскую компанию «Дримворкс» в партнерстве с музыкальным магнатом Дэвидом Геффеном и бывшим сотрудником «Дисней» Джеффри Катценбергом. Журналисты, решив раздуть разногласия между

Лукасом и Спилбергом, предположили, что «Дримворкс» затмит «Лукасфильм» в области цифровых спецэффектов. Услышав эту явную чепуху, Лукас только пожал плечами. «Я хочу видеть успех Стивена. Не думаю, что это… может как-то мне навредить, – сказал он «Лос-Анджелес таймс» и добавил: – Мы давно договорились не ставить друг другу палки в колеса»[1306].

Чем крупнее и успешнее становилась «Лукасфильм», тем яростнее ее основатель бушевал и жаловался на голливудскую машину. Даже во главе компании с миллиардными оборотами Лукас по-прежнему чувствовал себя непонятым маленьким человеком. Он твердил, что его компания – всего лишь «небольшая хижина за стенами замка»[1307]. Студийная система мертва, объявлял он. «Она умерла… когда повсюду стали править корпорации. Главы студий внезапно превратились в исполнителей, юристов и бухгалтеров»[1308], людей, которых «больше интересует положение на бирже, чем хорошие фильмы»[1309]. Как Люк Скайуокер и повстанцы, которые бросили вызов империи, Лукас стал лидером маленькой группы революционеров, выступившей против безликой и бездушной голливудской машины. «Для них мы – отщепенцы, странные парни с севера, которые мешают жить, потому что хотят творческой свободы», – сказал он однажды корреспонденту «Нью-Йорк таймс»[1310]. «Здесь у нас нет акционеров и дивидендов. Все, что я зарабатываю, отправляется обратно в компанию. Если мы ошибемся, то погибнем». В итоге, сказал Лукас, перенимая тон радикального хиппи (а именно таким его многие и считали), «мы вынесли из шестидесятых единственное правило: “захватывай средства производства”»[1311].

Все это звучало более чем революционно, но Кэрри Фишер лучше знала истинное положение вещей: «На [ранчо] Скайуокер, – шутливо заметила она как-то, – правила устанавливает Джордж, и только Джордж»[1312].

Задолго до того как засесть в кабинете над синопсисом для первого эпизода, Лукас отправил Рика Маккаллума, своего продюсера из «Молодого Индианы Джонса», на поиски локаций для съемок. Все его путешествия он оплатил со счета новой продюсерской компании, которую создал для новой трилогии, «Джак Продакшен» – он назвал ее в честь детей: Джетта, Аманды и Кэти. Тогда же он назначил художника ILM Дага Чианга художником-постановщиком приквелов, так что Чианг заменил Ральфа Маккуорри. «Едва начав писать, – говорил Лукас, – я сразу понял, что придется сделать некоторые вещи», например, звездолеты и планеты. Другим художникам из ILM он поручил

работу над дизайном персонажей, чьи характеры очень кратко расписал на бумаге. Лукас дал художникам лишь смутные описания вроде: «этот персонаж труслив и не уверен в себе» – и велел работать[1313]. Это касалось и концептуального дизайна земноводного Джа-Джа Бинкса, на которого Лукас возлагал большие надежды. Дизайн этого персонажа занял почти полтора года.

Позади остались двадцать редакций, и 13 января 1995 года наконец появился грубый черновик «Эпизода I» – тогда он назывался просто «Начало». Сценарий так никогда и не был окончен; основываясь на стратегии, выработанной в «Молодом Индиане Джонсе», Лукас переделывал сценарий в ходе съемок и даже во время постпродакшена. Но у него не было сомнений в некоторых элементах истории, поэтому он попросил руководителя отдела спецэффектов Дэвида Дозорца и Бена Бертта, одного из самых опытных монтажеров компании, смонтировать несколько грубо анимированных раскадровок – так называемых аниматиков: они помогали команде компьютерной графики точно так же, как пленка с воздушными боями Второй мировой, которую Лукас записал для команды по спецэффектам для первых «Звездных войн». «Единственный способ точно понять, какие спецэффекты вам понадобятся, – временно вмонтировать сцены боев, – говорил Лукас. – В «Эпизоде I» я впервые прибег к помощи аниматиков, чтобы визуализировать фильм еще до начала съемок»[1314]. Первым делом Бертт и Дозорец смонтировали сцену с гонками на подах: Лукас представлял, что победа в этой высокотехнологичной гонке станет билетом юного Энакина Скайуокера на свободу. Быстрые машины всегда были любимым способом побега у Лукаса, будь то автомобиль из «THX», «Форд» Джона Милнера из «Американских граффити» или даже «Тысячелетний сокол». Неудивительно, что Лукас включил этот эпизод в сценарий с самого начала.

Лукас хранил работу над «Эпизодом I» в строгом секрете. Но одни лишь слухи о том, что грядет следующий фильм, безумно взбудоражили поклонников «Звездных войн». «Отчасти я пошел на это потому, что меня все время спрашивают, когда будут новые «Войны», – объяснял Лукас. – Мне кажется, многие люди хотят их увидеть»[1315]. Очевидно, так оно и было, если судить по вновь возросшему влиянию «Звездных войн» на массовую культуру – в телерекламе Кролик Энерджайзер сражался с Дартом Вейдером – и возродившемуся интересу к товарам с символикой «Звездных войн». В августе 1995 года Лукас перевыпустил «Звездные войны» на видеокассетах с новым звуком в формате THX и оцифрованным изображением. К его удивлению и удовольствию,

было продано 28 миллионов кассет, что принесло «Лукасфильм» прибыль в 100 миллионов долларов.

В тот же год «Хасбро», которая поглотила «Кернер» несколькими годами ранее, вновь воспользовалась своим правом на производство фигурок и выпустила новую серию игрушек «Звездные войны» под заголовком «Мощь Силы» (The Power of the Force). Управляющий магазином игрушек «FAO Шварц» в Нью-Йорке удивился, обнаружив, что фигурки из новой серии покупают в основном не дети, а взрослые: именно из-за этого игрушки в тот год стали одними из самых продаваемых. Все отделы маркетинга учли это. Стало ясно, что игрушки нужны теперь не только детям. Особенно игрушки по «Звездным войнам».

Кстати, Лукас очень предусмотрительно созвал «Саммит по “Звездным войнам”» на ранчо Скайуокер для лицензиатов и международных агентов, где кратко рассказал о своих планах на будущее франшизы. За два дня презентаций Лукас убедился в необходимости поддерживать контроль качества, особенно в области книг и комиксов, где некоторые персонажи – например Люк Скайуокер, которому приписали партнершу, рыжеволосую контрабандистку Мару Джейд, – жили своими жизнями далеко за пределами событий, включенных автором в оригинальную трилогию. На втором саммите в апреле 1995 года Лукас поддразнил публику, намекнув, что думает срежиссировать первый из трех приквелов сам. Перед публикой он появился со слипающимися глазами и пошутил, что его притащили сюда прямо из-за письменного стола.

По мере медленной подготовки к съемкам – к началу 1996 года художественный отдел готовил покадровый план фильма, у которого пока даже не было рабочего сценария, – Лукас все больше и больше убеждался, что цифровые технологии помогут ему снять «Эпизод I» быстро и дешево. «Для телесериала [“Молодой Индиана Джонс”] мы создали ряд особых техник и теперь применяем их в художественных картинах. Это модно назвать переворотом в подходе к съемкам», – объявил Лукас[1316]. Пожалуй, самой важной из этих техник стало «размытие границ» между съемками и постпродакшеном – теперь можно было добавлять новые сцены, переснимать или даже полностью переделывать старые сцены даже во время монтажа. «Это не конвейер. У меня нет четкого порядка для написания сцен и съемок. Я делаю все одновременно», – сказал он репортеру[1317]. Собираясь воспользоваться компьютером для создания или дорисовки большей части декораций, Лукас предсказывал значительную экономию бюджета. «Не думаю, что фильм

обойдется дорого, – говорил он. – Я не намерен тратить больше 50 миллионов долларов»[1318].

Это предсказание оказалось весьма неточным. Итоговая стоимость «Эпизода I» поднялась почти до 115 миллионов. И почти все эти деньги Лукас взял из своего кармана.

Продюсер Рик Маккаллум провел почти год в поисках подходящих локаций и студий для съемок все еще неоконченного сценария и наконец нашел основное место для работы. Некоторое время он как вариант, рассматривал студию «Элстри» в Лондоне, но скорее из ностальгических чувств, ведь начиная с 1976 года все «Звездные войны» снимали там. Но после продажи части помещений в конце восьмидесятых студия потеряла прежний размах и едва ли вместила бы те масштабные съемки, которые запланировал Лукас, даже если дорисовывать декорации на компьютере. В итоге Маккаллум нашел подходящие павильоны в шестнадцати километрах на северо-запад от «Элстри», на аэродроме Ливсден – гигантское помещение бывшего завода «Роллс-Ройс», которое недавно переоборудовали для съемок одного из фильмов бондианы – «Золотой глаз».

Летом 1996 года Лукас попросил Маккаллума забронировать всю студию – в том числе открытый задний двор в сорок гектаров – на два с половиной года, так что она оказалась в его полном распоряжении почти до дня премьеры фильма, как он, собственно, и хотел. Лукас тут же отправил туда команду художественного отдела во главе с художником-оформителем Гэвином Боке, чтобы начать возводить декорации во всех девяти павильонах Ливсдена. Даже на таком раннем этапе была важна координация с ILM, художественный отдел и команда оформителей должны были точно знать, какие части декораций построить, а какие оставить незаконченными для мастеров спецэффектов. Большинство декораций выглядели гибридами из наполовину законченных предметов – платформы, участка стены, двери, стола – и синего или зеленого экрана, на который позднее предполагались цифровые декорации. Лукас и остальные начали называть это слияние продвинутых и старых технологий «цифровой задний двор». К декабрю в павильонах Ливсдена выросли почти шестьдесят декораций на семидесяти четырех тысячах квадратных метров.

Читая регулярные отчеты из Лондона и продолжая редактировать сценарий, Лукас, к своему немалому удивлению, осознал, что начинает получать удовольствие от новой игры в песочнице «Звездных войн». Его особенно будоражили почти бесконечные возможности цифрового кинематографа, и перед тем, как применить компьютерные технологии в полную мощь в

«Эпизоде I», он хотел потренироваться на еще одном фильме, настолько кошмарном, что, как говорил сам Лукас, «каждый раз, как я его смотрю, говорю себе: “Господи, он так ужасен, глаза бы не глядели!”»[1319].

Речь шла о «Звездных войнах».

«С точки зрения технологий оригинальные “Звездные войны” просто смешны», – говорил Лукас[1320]. «Мы сделали многое, но больше всего я бы хотел вернуться назад и переделать все спецэффекты, было б только время»[1321]. Он, конечно, не собирался возвращаться назад настолько далеко и переделывать *все* спецэффекты, но все же надеялся «исправить некоторые вещи, которыми я всегда был недоволен. Мне приходилось идти на компромисс, и многое получилось не таким, как я задумывал»[1322].

Лукас начал планировать цифровые изменения в «Звездных войнах» несколькими годами ранее, в 1993-м, на встрече с Маккаллумом и командой ILM под руководством Денниса Мюрена. В то время Лукаса больше всего раздражала сцена в кантине, которой он был недоволен и двадцать лет спустя, возлагая всю вину на прижимистых руководителей «Фокс», не желавших выделить деньги на завершение образов инопланетян. Теперь он собирался вырезать самых «резиновых» монстров, которых пришлось вставить из-за нехватки бюджета, и населить кантину экзотическими существами, которых он представлял себе с самого начала. Он все еще сожалел, что не получилось вставить разговор Хана Соло с Джаббой Хаттом в доке 94, и теперь надеялся ввести компьютерного Джаббу в вырезанную сцену. Мюрен согласился и предложил подчистить или даже переделать несколько других кадров со спецэффектами, внести небольшие изменения в космические бои, вставить более эффектные взрывы. Лукас одобрил и эти решения – а затем с энтузиазмом предложил пойти еще дальше и вставить новые цифровые сцены и в «Империю», и в «Джедая». Он надеялся, что изменения удастся внести достаточно быстро, чтобы выпустить новое издание трилогии к двадцатилетию «Звездных войн» в 1997 году.

Все оказалось сложнее, чем он предполагал: когда в 1994-м пленку достали из хранилища, Лукас с ужасом обнаружил, что негативы серьезно пострадали за прошедшие пятнадцать лет. В особенно плачевном состоянии были «Звездные войны»: выцветшая пленка вся в грязи и с глубокими царапинами. Лукас вздохнул. Перед началом работы предстояло восстановить оригинальный негатив. ILM чистила негатив почти год, постоянно пользуясь компьютером, чтобы заполнять царапины и

выравнивать цвет кадр за кадром[1323]. Затем на пленку накладывались новые цифровые спецэффекты, которые часто врезали прямо в оригинальный негатив. «Мы называли это экспериментом по освоению новой технологии и надеялись, что кинопрокат окупит проделанную работу, – говорил Лукас. – По сути же, это был способ наконец вытащить занозу из моего сердца и сделать все так, как я изначально хотел»[1324]. Реставрация четырех с половиной минут нового или переработанного материала обошлась почти в 5 миллионов долларов.

Многие поклонники оригинальных «Звездных войн» посчитали, что эти четыре с половиной минуты – явно лишние. Лукас выпустил «Звездные войны: Специальное издание» в кинотеатрах в январе 1997-го (специзданния «Империи» и «Джедая» последовали в феврале и марте, соответственно) под гигантский интерес и впечатляющие сборы: фильм собрал 35 миллионов в первые четыре дня проката. Но многие поклонники, выросшие на фильмах в их оригинальном виде, разозлились на Лукаса: он все испортил, утверждали они. ILM переделала не только эпизод в кантине, она вставила компьютерных персонажей и в другие сцены: больше штурмовиков преследовали Хана Соло на Звезде Смерти; больше дроидов, рососпинников, джавов и других существ ходили по улицам Мос-Эйсли. Цифровой хаос отвлекал от базовой истории и не добавлял ничего нового. То же самое, пожалуй, можно было сказать и о новом эпизоде с Ханом и Джаббой, который немного прояснял истоки их соперничества, но в итоге никак не менял обоих персонажей.

Корректировку, которую Лукас считал мизерной, поклонники объявили непростительной переделкой характера одного из самых популярных персонажей трилогии. По просьбе Лукаса ILM изменила перебранку Хана Соло и охотника за головами Гридо в кантине. Раньше Хан сразу убивал незадачливого Гридо, теперь же зрители увидели, что Гридо выстрелил первым. Таким образом, агрессивная выходка Хана превратилась в самооборону.

Поклонники взбесились. Для многих этот единственный выстрел Гридо коренным образом изменил природу Хана Соло, лишил его возможности вырасти из эгоистичного пирата с сомнительной моралью в героя, готового идти на жертвы. «ХАН ВЫСТРЕЛИЛ ПЕРВЫМ!» – настаивали фанаты, и этот сплоченный выкрик вскоре был запечатлен на футболках, наклейках, а затем и в Интернете как открытое напоминание о последствиях вмешательства в мифологию.

Сначала Лукас пытался неубедительно объяснять, что Гридо *всегда* стрелял первым и настоящие события перестрелки оказались неясными из-за неаккуратного монтажа. «Я просто

попытался убрать путаницу, – терпеливо повторял Лукас. – Все снято в крупных планах, и было непонятно, кто что с кем сотворил. Я вставил туда более общий план, и тогда стало ясно: Гридо выстрелил первым, хотя все хотели думать, что первым выстрелил Хан и прикончил Гридо на ровном месте»[1325].

Но Лукас на всякий случай еще раз пересмотрел прошлое: и в его собственном сценарии «Звездных войн», датированном 15 мая 1976 года, четко значилось, что у Гридо попросту не было времени, чтобы выстрелить:

Внезапно склизкий инопланетянин исчезает в ослепительной вспышке света. Хан вытаскивает дымящийся пистолет из-под стола, а остальные посетители смотрят на него с озадаченным изумлением.

ХАН: …чтобы прикончить меня, нужен кто-то получше, чем ты…

Хан встает и идет к выходу из кантины, кидает бармену несколько монет, прежде чем выйти.

ХАН: Извини за беспорядок[1326].

Но Лукас по-прежнему стоял на своем, повторяя, что хочет придерживаться изначальной истории, что все детали саги «Звездные войны» он продумал с самого начала. «Хан Соло должен был жениться на Лее, – настаивал он, – и вот я смотрю на это и спрашиваю себя: “Стоит ли ему быть хладнокровным убийцей?” Я размышлял об этом с точки зрения мифологии: должен ли он быть ковбоем, должен ли быть Джоном Уэйном? И я сказал себе: “Ага, он должен быть Джоном Уэйном”. А если вы Джон Уэйн, вы не убиваете людей сразу – вы даете им шанс на первый выстрел. Это мифологическая реальность, и мы надеемся, что сообщество относится к ней с уважением»[1327].

Хорошая попытка, но поклонники на нее не купились и не купятся. Лукас никогда не пожалел об этом изменении и никогда полностью не мог понять возражений фанатов. Он не признал ошибку и уходил от прямого ответа на вопросы об этой сцене все следующие двадцать лет. «Специальное издание вышло таким, каким я хотел его видеть, – объявил он в 2004-м, взмахнув руками в раздражении. – Я хотел, чтобы фильм получился именно таким! Уж простите, что вы сначала увидели неоконченный вариант и влюбились в него»[1328]. Однако разозлились не только поклонники; Гэри Керц, который продюсировал и «Звездные войны», и «Империю», настаивал, что цифровые изменения оказались «возможно, ложной философией… Изначально все было по-другому. Изначально все было так, как мы выпустили в

первый раз»[1329]. Лукас игнорировал такие претензии; по его мнению, как создатель произведения искусства, он, и только он, имеет право делать с ним все, что захочет. И все же интересно, что бы он сказал, если бы, скажем, Куросава решил изменить на компьютере хотя бы один кадр «Скрытой крепости»? Но надо отдать Лукасу должное: он не закрыл глаза на полемику с фанатами и даже носил футболку с надписью «Хан выстрелил первым» на съемках «Мести ситхов»[1330].

Если отвлечься от этих противоречий, специальные издания доказали, что он «действительно может осилить то, что хотел осилить»[1331]. И в целом воодушевленный прием старых и новых поклонников подтвердил, что зрители по-прежнему страстно желают увидеть «Звездные войны» в кинотеатре. «Праздник кинотеатров», – назвал это Лукас[1332]. Той зимой он еще больше подогрел всеобщее воодушевление, публично объявив о решении, которое принял некоторое время назад: после двадцати счастливых лет вне режиссерского кресла он собирается режиссировать все три приквела «Звездных войн» самостоятельно.

Это решение далось ему нелегко. «[Лукас] на самом деле не хотел режиссировать», – говорил Рон Ховард. И правда, Лукас обращался к Ховарду, Спилбергу и Роберту Земекису с предложением взять на себя съемки одного или нескольких приквелов, но всегда встречал отказ: «Джордж, это *ты* должен снять их». «Не думаю, что кто-то хотел продолжить его дело, – сказал как-то Ховард. – Это честь, но уж слишком это страшно»[1333]. Не все поддерживали Лукаса. Коппола, чью карьеру определил и поглотил «Крестный отец», считал, что преданность Лукаса «Звездным войнам» отвлекает его от небольших необычных фильмов, которые когда-то были его страстью. «Жаль, что он занимается “Звездными войнами”, – сказал Коппола, – Джордж был таким отвязным, безумным парнем, но затерялся в больших проектах, да так и не выбрался из них»[1334]. Марша Лукас сравнила это решение с горошиной под перевернутой пирамидой «Лукасфильм», с семенем, из которого проросла огромная душащая все лиана. Однако для Лукаса это был опять-таки вопрос контроля. «Мы собираемся попробовать кое-какие новые штуки; и, если честно, я не вполне понимаю, как мы будем их делать, – сказал он. – Поэтому я понял, что мне придется встать у руля»[1335].

Присутствовала и доля фатализма. «Мне понадобилось много времени, чтобы привыкнуть к “Звездным войнам”, – признался Лукас. – Я наконец привык и возвращаюсь к ним. “Звездные войны” – моя судьба»[1336].

Лукас по-новому подошел к подбору актеров для «Эпизода I», передав основную часть кастинга Робину Герлэнду. Тот провел два года за составлением списков, сбором фотографий, встречами с актерами и агентами; он представил кандидатов Лукасу только когда их число стало приемлемым. Полного сценария все еще не было, но большинство актеров все равно хотели встретиться с Лукасом, поскольку мечтали появиться в «Звездных войнах». Как в случае с Сэмюэлем Л. Джексоном, который публично воззвал к Лукасу на британском ток-шоу «TFI Фрайдей» в декабре 1996 года, умоляя взять его хоть на какую-нибудь роль. «Меня пригласили на ранчо, чтобы узнать, серьезно ли я, – вспоминал Джексон позднее. – [Я сказал]: «Еще бы! Вы можете одеть меня штурмовиком, если захотите, мне все равно, главное, чтобы я оказался в фильме, и не важно, узнает ли меня кто-нибудь или нет»[1337]. Джексон в итоге получил очень заметную роль мастера-джедая Мейса Винду – это имя Лукас выудил из первой строчки своего первого черновика 1973 года «Журнала Уиллов».

Раньше Лукас откровенно не любил работать со звездами. «Я не думаю, что Джорджу интересно общаться с актерами», – говорил Рон Ховард. – Он попросту не хочет ни с кем возиться». Но в случае «Эпизода I» у него таких предрассудков не было[1338]. Помимо Джексона Лукас пригласил ирландского актера Лиама Нисона, который взлетел в список лучших актеров Голливуда после главной роли в оскароносном «Списке Шиндлера» Стивена Спилберга. Во время первой встречи они с Лукасом в основном обменивались историями о своих семьях. Лукасу сразу же понравился Нисон – он решил, что тот привнесет в «Эпизод I» ту же солидность, что и Алек Гиннесс в оригинальные «Звездные войны» – и пригласил его на роль проницательного мастера-джедая Квай-Гона Джинна, который своим образом как будто скрепил фильм.

Некоторое – совсем недолгое – время Лукас подумывал пригласить еще более яркую звезду: ему позвонил Майкл Джексон, который хотел сыграть Джа-Джа Бинкса в полном пластическом гриме, и тогда бы Лукасу не пришлось использовать компьютерную графику. Лукас вежливо отказал суперзвезде – танцор Ахмед Бест, который в итоге получил эту роль, думал, что знает причину. «Майкл Джексон затмил бы собой фильм, – сказал Бест. – Лукас точно не хотел этого»[1339]. Так что роль досталась Бесту: во время съемок он стоял на месте Джа-Джа в ободке, на котором держались глаза персонажа, чтобы актеры могли сориентироваться, куда обращаться, и в костюме, части которого имитировали жабры, чтобы компьютерные аниматоры могли потом повторить, как от них отражается свет.

Лукасу понравилось, как Бест двигается и говорит, поэтому он разрешил Бесту наделить Бинкса своим голосом (он подражал западноиндийскому говору) и размашистой пружинистой походкой, которую позднее добавили на компьютере. «Джордж сказал мне тогда, что мы по-настоящему рискуем», – вспоминал Бест. Это было еще мягко сказано[1340].

Съемки «Эпизода I» – он все еще назывался «Начало» – начались 26 июня 1997 года в Ливсдене. Все проходило в условиях строжайшей секретности; содержание сценария – Лукас закончил его в последний момент – держали в тайне, и даже Лукас должен был носить бейдж с именем на съемочной площадке: на его бейдже было написано «Йода». Лукас не режиссировал фильмы почти два десятилетия, но обнаружил, что «не так уж и сложно» вернуться в знакомый темп. «Как только Лиам Нисон в одеянии джедая вошел на съемочную площадку, я сказал себе: “Кажется, я вернулся”, – говорил позже Лукас. – Как будто этих двадцати лет никогда и не было»[1341].

Все же между 1977-м и 1997-м были значительные различия. Двадцать лет назад, на съемках первых «Звездных войн», Лукас приходил на площадку каждое утро и обходил декорации, вымеряя ракурсы камер пальцами и проводя руками по все еще невысохшей краске. В 1997 году большинство декораций были полупустыми – обычно просто платформа, пролет ступеней или часть скульптуры на фоне гигантского синего экрана. «Мы строили минимально, насколько это возможно, а затем ставили синие экраны», – рассказывал продюсер Рик Маккаллум[1342]. Лукас, правда, все равно каждый день обходил весь съемочный отдел, вертел в руках маски и тыкал в них пальцами, подробно проверял костюмы и теребил реквизит. В первый раз с 1982 года собрали новую куклу Йоды: ее полностью перепроектировали, и Йода не только помолодел, но и стал весить меньше, к радости Фрэнка Оза – тот всегда жаловался, что первый Йода был «чертовски тяжелым»[1343]. Собрали и несколько дроидов серии R2: теперь они работали гораздо лучше и надежнее, чем неуправляемые дроиды из оригинальной трилогии. Трипио – его конструкция с обнаженными проводами из «Эпизода I» – тоже стал полноразмерной тростевой куклой, и ею управлял кукловод, которого потом вырезали из кадра. Однако верный Энтони Дэниелс по-прежнему говорил за него.

Некоторые вещи вообще не изменились: Лукас никак не хотел работать с артистами. На этот раз у него снимались несколько известных актеров, но даже теперь он не собирался глубоко вникать в персонажей или в нудные приемы актерской игры. «Смысл не в том, чтобы найти обоснование для каждого

действия, – настаивал он. – Я не из тех режиссеров, которые сидят целыми днями и анализируют происходящее». Лукасу, кажется, было все равно, что цифровой кинематограф в новинку не только ему, но и актерам, которым приходится работать в недостроенных декорациях и реагировать на несуществующих персонажей. «Прошло дней десять или две недели, прежде чем все привыкли к синим экранам», – вспоминал Маккаллум. Лукас при этом обращал мало внимания на исполнителей[1344]. «Иногда я говорю: стоп, снято, – пожимал он плечами, – [а] иногда забываю это сказать»[1345].

Сначала Лукас хотел снять фильм на цифровую камеру, но, к сожалению, узнал, что технологии пока не позволяют снять весь фильм в необходимом широкоэкранном формате. Лукас все равно снял несколько эпизодов на цифровую камеру для пробы, записал их на магнитную ленту высокой четкости, которую затем пришлось переписать обратно на пленку, чтобы показывать фильм в кинотеатрах. Посмотрев эту запись, Лукас понял, что больше никогда не будет использовать пленку. Однако, несмотря на прежние заявления о том, что благодаря цифровым технологиям фильм будет стоить не больше 50 миллионов долларов, бюджет невероятно быстро рос еще на подготовительном этапе и продолжил ползти вверх во время съемок. Лукас, которому в прошлом приходилось умолять руководителей студий выдать необходимые деньги на завершение фильма, поклялся больше ни за что не экономить на собственных картинах, и не важно, какой будет цена. В итоге теперь он вливал в трубу под названием «Эпизод I» все свои деньги, вновь рискуя всем, как с «Империей». «Когда снимаешь фильм за 100 миллионов долларов, и это твои деньги – по сути, все твои деньги, – это огромный риск, – говорил Лукас. – Студии могут пойти на такой риск, а потом заработать на чем-нибудь еще. У меня больше ничего не было… Я снова поставил на кон все, что имел»[1346]. «Эпизод I» быстро становился самым дорогим независимым фильмом в истории – и за него платил один человек.

Лукас окружил себя теми же людьми, с которыми работал над «Молодым Индианой Джонсом», от костюмеров до оператора; они были знакомы с его стилем работы и «знали, какие ходы будут задействованы в этом фильме». Кроме того, «за время совместной работы у нас развился собственный язык, – рассказывал Лукас, – [и] я хотел говорить на нем, а не обучать ему новую группу людей»[1347]. Он особенно полагался на Маккаллума, который считал своей обязанностью «обеспечивать режиссера всем, чтобы он достиг всего, что только

возможно»[1348]. Но даже Маккаллум был подчиненным, а не соавтором. «Самое замечательное в Рике то, что он не знает слова “нет”», – говорил Лукас. И отчасти это было проблемой[1349]. В отличие от первой трилогии, когда Лукасу могли возразить Гэри Керц, Ирвин Кершнер, Лоуренс Каздан и Марша Лукас, у которых всегда были разные взгляды на съемки, режиссуру, сценарий и монтаж, приквелы создавались полностью в соответствии с видением Лукаса, без всяких компромиссов. Его контроль был абсолютным.

Хотя не совсем. Когда они снимали на натуре в Тунисе – он опять выступал фоном для пустынной планеты Татуин, – сильная гроза прошла через регион. Вновь повторился 1976 год – нежданный ливень смыл большую часть с трудом возведенных декораций для «Звездных войн». «Эта гроза будто бы скрывалась двадцать лет и поджидала нашего возвращения», – заметил Лукас, продолжая снимать на фоне уцелевших декораций, пока съемочная группа с помощью военных, предоставленных мэром Таузара, все расчищала и перестраивала[1350].

К окончанию съемок Лукас вернулся в Ливсден. Работа завершилась 30 сентября. Последние три месяца он провел в бодром темпе, лично отснял больше двух с половиной тысяч дублей, а на этапе постпродакшена работа еще сильнее ускорилась, и руководитель ILM Деннис Мюрен не был уверен, что его команда сможет поддерживать такую скорость. «Джордж хотел, чтобы мы выпустили две тысячи двести кадров за полтора года, – говорил он. – Ты думаешь: нет, это никак не возможно. А он говорит, как обычно: “Ну, подумайте, как решить этот вопрос”, – и выходит»[1351].

Пока Мюрен и его команда в ILM начинали спецэффекты, Лукас вместе с монтажерами Полом Мартином Смитом – еще одним коллегой из «Молодого Индианы Джонса» – и Беном Берттом работал над первым черновиком фильма, вставляя аниматики на места будущих спецэффектов. Монтаж по-прежнему оставался любимой работой Лукаса, а теперь у него был полный контроль почти над каждым элементом фильма: от расположения актеров и реквизита до цвета штор и плащей. «Благодаря технологии, которую мы использовали при монтаже, у нас появилась возможность изменять все в каждом кадре, – говорил Бертт. – Мы могли сразу же получить то, что хотел видеть Джордж». Как и в «Молодом Индиане Джонсе», Лукас мгновенно указывал на дыры в сюжете, которые нужно заполнить, или на необходимость дополнительных съемок для ясности. Кстати, несколько раз он возвращался в Ливсден – где декорации стояли нетронутыми, – чтобы доснять необходимые сцены, в том числе

короткий эпизод, где Энакин прощается со служанкой Падме, которая пропала без всяких объяснений в первом варианте фильма. Следующие полтора года Лукас, Бертт и Смит продолжали сокращать и улучшать историю, которую Лукас не считал оконченной вплоть до самой премьеры. «Сценарий – всего лишь грубый набросок того, что я собираюсь сделать, – объяснял он, – а съемки – всего лишь сбор материала; финальный вариант рождается при монтаже»[1352].

Остальную часть фильма все еще готовили в ILM. Обычно по вторникам Лукас приезжал туда – компания по-прежнему размещалась в складских помещениях «Кернер» в Сан-Рафаэле, – чтобы просмотреть кадры, созданные за прошедшую неделю. В те дни в ILM больше программировали на компьютерах, чем строили модели; звук циркулярного станка и запах клея вытеснили гудение серверов и редкие дуновения озона. В некоторых сценах использовали и старые, и новые технологии – например, в нескольких космических боях объединили компьютерные и «настоящие» звездолеты, – но большинство спецэффектов были исключительно цифровыми. «Конечно, не хочется попадаться в ловушку технологий, которые могут начать полностью определять наше видение», – предупреждал руководитель отдела компьютерной графики Джон Бертон, но Лукас наслаждался инновациями и просил ILM наполнять экран головокружительным количеством звездолетов и боевых дроидов[1353]. Вставка виртуальных декораций и больших толп стала пустячным делом; теперь все чаще и чаще команду ILM просили создавать правдоподобных персонажей, которые носят правдоподобную одежду и пользуются правдоподобным реквизитом и оружием. Если Лукасу казалось, что персонаж выглядит неубедительно или двигается нереалистично, он отправлял кадры в утиль и просил ILM попытаться снова. «[Лукас] всегда говорил, что во время съемок режиссирует лишь половину фильма, – сказал руководитель ILM Джон Нолл. – Остальное он режиссировал потом, здесь, в ILM»[1354].

Однако на этапе постпродакшена Лукасу предстояло не только завершить фильм. Необходимо было подписать договоры о лицензиях: Лукас обнаружил, что компании по выпуску игрушек лезут из кожи вон, чтобы ухватить хотя бы кусочек новой вселенной «Звездных войн». И «Хасбро», и «Галуб» анонсировали гигантские сделки по выпуску на рынок игрушек и фигурок, из-за чего акционерная стоимость «Лукасфильм» подскочила до 225 миллионов долларов. «Лего груп» впервые попробовала получить лицензию и приобрела право выпускать невероятно популярные наборы лего по «Звездным войнам», благодаря которым к 2012

году стала самой дорогой компанией в области. Также были заключены привычные сделки с сетями фастфуда и производителями сладостей, появились «Хэппи Мил» на тему первого эпизода, конфетные дозаторы PEZ с Джа-Джа Бинксом и соглашение с «Пепси» на миллиард долларов: почти каждый персонаж появился на банках с газировкой.

Еще одним призом, достойным борьбы, стали права на прокат кинофильма. Однако «Лукасфильм» оплатила всю картину сама, поэтому права на прокат были скорее вопросом престижа, а не прибыли («Его не так уж просто завлечь, – сказал один из руководителей студий. – До него не так уж просто добраться»). Права купила «Фокс», заплатив за них 80 миллионов долларов, даже не взглянув на фильм[1355]. Сделка была логичной – все-таки «Фокс» управляла прокатом оригинальной трилогии, – но Лукас воспользовался возможностью вырвать у студии еще кусок и потребовал передать все права, которые еще оставались у «Фокс» на оригинальные «Звездные войны», обратно «Лукасфильм» – его компания уже владела всеми правами на «Империю» и «Джедая». Вот так Лукас вернул себе все «Звездные войны». Как сказал Вейдер, круг замкнулся.

Несмотря на участие «Фокс», Лукас полностью контролировал рекламу и прокат фильма; каждое действие и каждое решение требовали его одобрения. Мастерски поддерживая напряжение поклонников – и умно используя недавно распространившийся Интернет, чтобы разносить новости, – Лукас выдавал информацию скудными дозами на новом веб-сайте starwars.com. В сентябре 1998 года было объявлено, что официальное название будущего фильма не «Тени Империи», как думали поклонники, а «Звездные войны. Эпизод I: Скрытая угроза»: чаты по всему Интернету переполнились спорами и домыслами[1356].

Затем в конце ноября 1998 года – в точности за шесть месяцев до премьеры фильма – Лукас ловко выпустил трейлер длительностью две минуты и десять секунд всего в двадцати шести городах, и таким образом создал, согласно «Нью-Йорк таймс», «беспрецедентное кинособытие»[1357]. Билеты на показы фильмов «Знакомьтесь, Джо Блэк» и «Маменькин сыночек» внезапно были распроданы: их выкупали поклонники «Звездных войн», готовые заплатить полную стоимость лишь для того, чтобы увидеть трейлер «Призрачной угрозы», поаплодировать и покричать три минуты, а затем уйти до начала основной картины. Несколько дней спустя трейлер появился на starwars.com, откуда его скачали более десяти миллионов раз, и это в ту эпоху, когда поклонники полагались на мучительно медленное соединение по

дайл-апу. Второй трейлер появился на сайте в марте 1999-го, и нетерпеливые поклонники начали его скачивать так активно – каждую секунду начиналось почти триста сорок загрузок, – что сайт упал. Не возмутившись, энтузиасты разбирали каждый трейлер кадр за кадром, пытаясь разгадать сюжет[1358]. Другие, как сообщали, открыто плакали при просмотре трейлеров. «Звездные войны» возвращались – и поклонники были уверены, что они получатся еще лучше, чем раньше.

«Что я могу сказать? – сказал один почитатель после просмотра трейлера. – Джордж Лукас – это, должно быть, высшая форма жизни!»[1359]

У Лукаса было хорошее предчувствие по поводу «Скрытой угрозы». В первый раз за всю жизнь он чувствовал, что у него получилось сделать фильм именно таким, каким он его себе представлял. Заключительные штрихи – музыка Джона Уильямса, звуковые спецэффекты Бена Бертта – все еще наносили в марте 1999-го, но Лукас был настолько доволен увиденным, что обнял одну из руководителей ILM, Крисси Инглэнд, которая работала с ним со времен Паркхауза, и поблагодарил за тяжелую работу. «[Он] меня крепко обнял, – вспоминала Инглэнд, – и сказал: “Ты проделала огромную работу. Я очень тобой горжусь”. Таких слов он никогда не говорил Марше[1360].

За несколько недель до премьеры «Скрытой угрозы» Лукас все же старался умерить свои ожидания. «На каждого человека, которому понравится первый эпизод, придутся двое или трое, которые его возненавидят, – сказал он. – Все, что я могу сейчас сделать, – отправить фильм в реальный мир и ждать реакции»[1361]. Публичное одобрение Стивена Спилберга – «Боже мой! У вас челюсть отвиснет на неделю!» – лишь сильнее подогрело ожидания, и поклонники вставали в очереди за билетами за месяц до премьеры[1362].

При таком раскладе было неудивительно, что премьера «Скрытой угрозы» принесла огромные деньги. В первый день показа, 19 мая 1999 года, она заработала 28,5 миллиона долларов, побив все рекорды; рекордным был и заработок в 132,4 миллиона за первую неделю проката по всему миру; большая часть заработанного отправлялась обратно в закрома «Лукасфильм».

Хотя успех в прокате был скорее всего неизбежен – даже самые случайные поклонники «Звездных войн» собирались сходить на фильм, – большинство критиков не испытывали восторга. «Этот фильм – разочарование. Причем большое, – писал Дэвид Энсен в «Ньюсуик». – Чувство ритма [Лукаса] сбилось…

Он, кажется, вообще не пытается развивать персонажей»[1363]. Энсена впечатлили дизайн и спецэффекты, и это чувство разделял Роджер Эберт, который превознес «Скрытую угрозу», как «визуальный прорыв»[1364]. И хотя сначала поклонники бросились на защиту фильма – критики сжигали храм «Звездных войн»! – затем они тоже сочли «Эпизод I» заурядным, со слишком долгой предысторией и бесконечными разговорами о торговле и налогах. А из-за чрезмерного расчета на спецэффекты – «бесчисленные сцены с компьютерными говорящими лягушками, которые сражаются с компьютерными роботами» – фильм получился стерильным, ему недоставало настоящих эмоций[1365]. Даже Юэн Макгрегор, исполнивший роль молодого Оби-Вана, в итоге признал, что фильм вышел «разочаровывающим» и «неглубоким»[1366].

Лукас поставил многое на персонажа Джа-Джа Бинкса и серьезно проиграл. Несмотря на все попытки раскрутить этого героя – он даже появился на обложке «Роллинг Стоун» под заголовком «Джа-Джа – суперзвезда», – поклонники сразу же посчитали его скорее раздражающим, чем милым. К тому же из-за суржика Бинкса и его комически ленивого поведения сразу же последовали обвинения в поддержке негативных стереотипов и расизма; особенно на Лукаса накинулся Джо Моргенштерн из «Уолл-Стрит Джорнал», который называл Джа-Джа «растафарским Степиным Фетчитом [1367] на платформах, скрещенным с Баттерфлай МакКуин [1368]». Хотя представительница «Лукасфильм» Линн Хейл называла все подобные обвинения «абсурдными», они укололи актера Ахмеда Беста, который сыграл и озвучил Джа-Джа и сам при этом был афроамериканцем[1369] [1370]. «Конечно, ты играешь персонажа, но при этом вкладываешь в него многое от себя, ты эмоционально и лично включаешься в работу, это твоя работа, и ты гордишься ею, – сказал Бест. – И когда твою работу критикуют, это больно»[1371].

Лукас внес в мифологию «Звездных войн» небольшое изменение, которое многие посчитали таким же непростительным, как первый выстрел Гридо: Сила обрела биологическую основу. Чтобы объяснить уникальный статус Энакина, как «Избранного», который принесет Силе баланс, Лукас ввел концепцию мидихлориан, разумных микроскопических форм жизни, которые симбиотически существуют в клетках живых существ и помогают им ощущать Силу. Из-за этого опрометчивого объяснения Сила потеряла ореол таинственности и трепета, стала просто наследственным фактором вроде голубых глаз. Гэри Керц, духовные взгляды которого частично легли в концепцию Силы двумя десятилетиями ранее, сказал, что эта идея «разрушает

духовную основу Силы, сводит [ее] к ДНК и составу крови». Однако Керц также быстро отметил, что «Джордж очень ясно представляет, чего хочет. И согласишься ты или нет, он все равно сделает по-своему»[1372].

Отношения Лукаса со зрителями по итогам фильма тоже изменились. Картина стала величайшим хитом, но искренние приверженцы «Звездных войн» теряли веру во франшизу и в Лукаса, а с распространением Интернета эти поклонники могли громко и широко заявить о себе так, как это было невозможно пятнадцать лет назад, когда вышел «Джедай» и все возмущались по поводу эвоков. Хотя Лукас с умом использовал Интернет для рекламы фильма, он оказался не готов к тому, что та же технология и те же поклонники смогут столь же быстро обернуться против него. Лукас всегда уверял, что нападки в Интернете его не волнуют, и сводил их до «одного человека, который печатает свое мнение», но насмешки и издевательства явно раздражали его и напоминали о руководителях студий, которые жаловались на его фильмы и требовали их перемонтировать. Когда поклонники ругали мидихлорианы или досадовали, что Энакин собрал С-3РО, Лукас – опрометчиво клюнув на провокацию – назвал их «придирами». «Сожалею, что им не понравилось, – сказал он с ощутимым раздражением. – Пусть сходят на «Матрицу» или еще что-то в этом роде»[1373].

Критика его сильно задела, до такой степени, что он боялся сходить на еще одну промоакцию или дать еще одно интервью. В итоге он совсем перестал пользоваться Интернетом. «Я хочу, чтобы людям нравилось то, что я делаю. Все хотят, чтобы их принимал хоть кто-нибудь, – говорил он. – Но мы живем в мире, где тебя вынуждают становиться частью большой корпоративной сущности под названием медиа… Раз я делаю фильмы сам, у меня нет такой обязанности. Лучше пусть мои фильмы умрут, я не собираюсь продвигать их по Сети. Я делаю тот минимум, который должен делать, чтобы чувствовать себя ответственным»[1374].

Но такой флегматичный подход не устраивал лицензиатов, которые потратили огромные деньги на права, перенасытили рынок товарами и ожидали, что Лукас со всем справится. «Хасбро», заплатившая 650 миллионов долларов за права на игрушки по всем трем приквелам, внезапно увидела, что ее акционерная стоимость падает на 25 % из-за огромных запасов непроданных фигурок персонажей и звездолетов. Между собой руководство «Лукасфильм» согласилось, что товары по фильму, возможно, слишком агрессивно предлагали – *правда ли* кто-то хочет галстук с Квай-Гоном Джинном? – а затем признало перед

«Хасбро» и другими, что фильм «не оправдал ожиданий»[1375].

Однако к тому времени Лукас уже с нетерпением ждал начала работы над вторым эпизодом – и положил глаз на место с потрясающим видом у моста Золотые Ворота в Сан-Франциско.

В 1776-м испанцы разместили гарнизон – кстати, это был их самый северный аванпост в Америке – на кончике полуострова Сан-Франциско: он охранял устье залива. К 1822 году этот форт в сильно запущенном состоянии перешел в руки мексиканцев, и оставался у них до 1846 года, когда его захватила маленькая группа американцев в рамках Восстания Медвежьего флага. Американская армия немедленно обосновалась в форте и устроила там постоянный форпост, однако сохранила оригинальное испанское название, «Президио». Армия занимала Президио следующие сто сорок восемь лет, построила в нем госпитали и жилые помещения, пока базу не закрыла федеральная Комиссия по сокращению и закрытию военных баз, постановившая, что здания больше не пригодны для военных нужд. С уходом армии Президио шестьсот семь гектаров первоклассной земли на берегу, буквально в тени моста Золотые Ворота передали администрации Службы национальных парков в 1994 году.

Однако содержание участка оказалось дорогостоящим удовольствием для государства. Так что в 1996-м конгресс создал новое федеральное агентство, трастовый фонд «Президио», для охраны и поддержки парка и – уникальное требование для национального парка – работы по привлечению негосударственных ресурсов, благодаря которым можно было бы содержать парк без необходимости ежегодно выделять средства из федерального бюджета. Требование шло с ультиматумом: если к 2013 году «Президио» не сможет себя содержать, то его продадут, как излишек собственности. Неудивительно, что с такой угрозой над головой фонд активно предлагал использование собственности частным лицам.

Лукас заинтересовался. Он уже больше десяти лет пытался перевезти ILM на ранчо Скайуокер, но теперь изменил решение – и свои планы. Он собирался построить отдельный комплекс цифровых искусств – в котором разместились бы ILM, THX, «ЛукасАртс» и главные офисы «Лукасфильм» – на открытом месте, на территории Президио, вместо списанного военного медицинского центра имени Леттермана. Или по крайней мере таков был план. «Лукасфильм» была, возможно, одной из самых узнаваемых и самых успешных компаний в мире, но в переговорах с соседями по округу Марин Лукас узнал, что далеко не все хотят

жить и работать рядом с ним или его бизнесом. Несколькими годами ранее в Модесто даже вели споры о предложении поставить статую в честь Лукаса, и некоторые городские чиновники скрывали свое неприятие за аргументом о том, что нельзя использовать городской бюджет для возведения статуи в честь вообще *кого-либо* – даже самого знаменитого жителя города. В итоге деньги собрали частным образом и поставили скульптуру, изображающую двух подростков, опирающихся на «Шевроле» 1957 года, – отсылка к тем дням, когда Лукас ездил по улицам Модесто, и к «Американским граффити». Большого скандала не случилось, но посыл был ясен: не все любят Джорджа Лукаса.

Лукас представил проект цифрового комплекса доверительному фонду «Президио» в 1998 году, и он оказался среди предложений от нескольких других местных инвесторов, в том числе могущественной компании «Шоренштайн». Генеральный директор «Лукасфильм» Гордон Рэдли активно продвигал проект, уверяя скептиков, что «речь идет совсем не о «Звездных войнах», и сравнивая его с коммуной художников. Хотя Лукас планировал оставлять как можно меньше следов и построить все с учетом особенностей окружающей среды, многие местные жители не вполне верили этому. «Я не верю, что передача земли в аренду Лукасу послужит интересам общества, – заявил один критик, но тут же признал: – И все же будет лучше, если придет Лукас, а не куча венчурных инвесторов»[1376].

Возражения были громкими, однако оставались в меньшинстве. 14 июня 1999 года доверительный фонд «Президио» одобрил план Лукаса по превращению медицинского центра имени Леттермана в комплекс цифровых искусств. Здесь, у подножия моста Золотые Ворота, недалеко от складского помещения, в котором Лукас и Коппола открыли «Зоотроп» сорок лет назад, Лукас соорудил финальную часть своей киноимперии.

Наконец, как он сказал, у него «получится создать организацию, которая будет делать такие фильмы, какие [он] хочет делать»[1377].

Но сначала – еще «Звездные войны».

12. Циничный оптимизм. 1999–2005

Ко времени премьеры «Эпизода I» в мае 1999 года Лукас писал сценарий для «Эпизода II» уже почти год. Он мучился с ним куда больше, чем с остальными, потому что во втором фильме имелась серьезная любовная линия, основанная на персонажах и диалогах – не самой сильной стороне Лукаса. По его собственной оценке, потребовалось четырнадцать или пятнадцать черновиков, прежде чем он почувствовал себя достаточно уверенно, чтобы передать сценарий ассистенту, который перепечатал его. По центру титульной страницы, датированной 13 марта 2000 года, Лукас написал:

ЭПИЗОД II. БОЛЬШОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ ДЖА-ДЖА

Заглавие было шуточным: так Лукас показал, что воспринял близко к сердцу критику «Скрытой угрозы». В «Эпизоде II» Бинксу досталась маленькая второстепенная роль, а все большие планы на неуклюжего гунгана Лукас отложил. Лукас всегда защищал этого всеми ненавидимого персонажа; он даже рассказал на выставке «Дисней Экспо» в 2015 году, что на создание Бинкса его частично вдохновил внешний вид и поведение Гуфи («Знаю, теперь вы будете видеть его совсем по-другому, – сказал Лукас с улыбкой. – Я люблю Гуфи, и я люблю Джа-Джа»). Поклонники с удовольствием строили теории о том, что в сюжетной линии с Джа-Джа, от которой Лукас отказался, мямлящий комичный персонаж оказался бы хладнокровным лордом ситхов[1378]. В ответ Лукас лишь загадочно молчал.

Он решил, что больше не будет использовать пленку, и публично объявил, что «Эпизод II» снимет целиком на цифровую камеру. После тщательной проверки цифровой записи из «Скрытой угрозы» – в итоге вышло около шести минут боев на световых мечах – Лукас убедился, что на цифровую камеру можно снимать так же чисто и гладко, как и на пленку. В некоторых случаях запись получалась даже *чище*, и требовалось только по-другому установить свет, чтобы смягчить резкие переходы между объектами на переднем и заднем плане. Чтобы все правильно выглядело и работало, требовались специальные камеры и линзы, и их любезно предоставили «Сони» и «Панавижн»[1379]. В киноиндустрии начали причитать – особенно «там у них» в Голливуде – и опасаться за будущее кинематографа. Один репортер прямо спросил, будут ли картины теперь даже называть «*фильмами*» [1380]. Лукас посчитал, что тот воспринимает

происходящее слишком буквально. «Их будут называть *кино*», – сказал он в утешение.

Произошла еще одна серьезная перемена при работе над «Эпизодом II»: впервые съемки «Звездных войн» проходили не в Лондоне, хотя Лукас все же надеялся снять несколько эпизодов в «Элстри». На этот раз он открыл офисы «Джак Продакшен» в Австралии, в недавно основанной студии «Фокс» в Сиднее – настолько недавно, что «Эпизод II» стал первым масштабным фильмом, снятым там. Вновь Лукас арендовал все павильоны сразу на долгое время, что позволяло сохранять декорации, если на этапе постпродакшена потребуются дополнительные съемки или целые новые эпизоды.

Как и со «Скрытой угрозой», Лукас начал подготовку к съемкам без законченного сценария. Даг Чианг и его команда художников начали работать над дизайном новых зданий, звездолетов и планет для «Эпизода II» лишь на основе описаний Лукаса. Лукас заявлялся в кабинеты команды Чианга в Главном доме на ранчо Скайуокер, чтобы проверить иллюстрации и модели: некоторые он одобрял, другие отклонял и просил еще звездолетов и городов для сцен, которые писал в ту неделю. Если ему нравилась задумка иллюстрации, но он считал, что требуется еще работа, он ставил на ней штамп «ОК»; если иллюстрация нравилась ему в представленном виде, он ставил штамп «грандиозно» («fabulouso», *sic*). За следующие восемнадцать месяцев только четыре иллюстрации получили такую оценку.

В ноябре 1999 года начался кастинг, и Робину Герлэнду пришлось искать актеров на роли, о которых еще ничего не было известно, кроме краткого описания. А в Сиднее Гэвин Боке и его команда энергично сооружали семьдесят декораций, полных и частичных, даже больше, чем потребовалось для «Призрачной угрозы». «Джордж всегда говорил нам, что “Эпизод II” будет гораздо меньше [“Фантомной угрозы”], – сказал Боке, – но все оказалось не так»[1381][1382]. Все во втором эпизоде, от бюджета и декораций до камер и спецэффектов, оказалось больше, дороже и технологичнее, чем в первом.

Начало съемок было запланировано на май – июнь 2000 года, и Лукас начал нервничать из-за сроков в конце 1999-го. Он все больше и больше времени проводил в кабинете за сценарием, и все меньше – просматривая работы с Дагом Чиангом. «Позже, когда начался аврал, я работал и по субботам, писал четыре дня в неделю, – сказал Лукас. – Но даже так мне приходилось работать ужасно много и быстро, чтобы закончить все черновики за оставшееся время»[1383]. В апреле 2000 года, когда оставалось меньше двух месяцев до съемок, Лукас наконец попросил помощи

у сценариста Джонатана Хейлса – еще одного выпускника «Молодого Индианы Джонса», – и закрылся с ним на ранчо, чтобы обсудить все изменения сюжета: Лукас в основном говорил, а Хейлс быстро строчил заметки. Затем Хейлс улетел домой в Лондон, чтобы переписать сценарий, а Лукас отправился в Лонг-Бич на ежегодные гонки знаменитостей Toyota Pro. Вновь вернувшись к гонкам в последнее десятилетие, он больше их не бросал.

Хейлс закончил работу почти впритык и отправил переписанный сценарий Лукасу 23 июня, когда тот как раз улетал в Сидней для начала съемок. Хотя актерский состав и съемочная группа уже готовились к съемкам, ни у кого на руках не было полного сценария. Камеры были готовы снимать, но Лукас еще раз перечитал черновик Хейлса и позвонил сценаристу в Лондон. «Кое-что из этого великолепно, кое-что не столь великолепно, – сказал он Хейлсу с типичной прямотой. – Мы будем говорить о том, что вышло не столь великолепно»[1384]. Такая тактика была грубой, но эффективной; она сработала с Лоуренсом Казданом в восьмидесятые и сработала сейчас с Хейлсом; Хейлс отправил в Сидней последний отредактированный вариант, когда Лукас уже начал снимать.

Съемки начались 26 июня 2000 года, в понедельник: Лукас снимал актера Иена Макдермида в образе двуличного Верховного Канцлера Палпатина в шестом павильоне «Фокс», где стояли лишь подиум и подвижная платформа. Остальная часть павильона была полностью покрыта синим экраном, на котором ILM позднее дорисовала огромные залы Галактического Сената. Макдермида это немного дезориентировало. «Сценарий появился в последнюю минуту, – вспоминал Макдермид. – Я висел в воздухе на этой платформе, на меня глядела камера, а я обращался скорее к крестикам и отметкам, а не к настоящим актерам». Однако первое появление вполне настоящего R2-D2 подбодрило съемочную группу. «Все немного без ума от Арту», – сказал Юэн Макгрегор[1385].

С таким же уважительным восхищением съемочная группа встретила пятидесятичетырехлетнего Энтони Дэниелса, который не надевал полный костюм C-3PO с завершения съемок «Возвращения джедая» почти двадцать лет назад. В первый день съемок Дэниелс застегнул костюм золотого дроида – тусклый и почти серый в «Эпизоде II», – а затем медленно зашаркал по павильону к Лукасу. Съемочная группа почтительно расступалась перед ним: кто-то с изумлением разевал рот, кто-то улыбался, остальные махали ему и кричали: «Привет, Трипио!» Наконец Дэниелс аккуратно приблизился к Лукасу. «Здравствуйте, я Си-

Трипио, – сказал он знакомым голосом, лишь немного приглушенным маской, и протянул ладонь. – А вас как зовут?»

«Я… в шоке, – сказал Лукас с искренней теплотой. – В шоке, что ты еще влезаешь в этот костюм!»[1386]

Лукас обожал снимать в цифровом высококачественном формате. Материал записывался на цифровую видеоленту, которую можно было сразу загрузить на компьютер для монтажа, поэтому он мог просматривать отснятый материал в конце каждого дня, и ему не приходилось волноваться из-за испорченных негативов, порванной перфорации или засвеченной пленки – всего того, что так раздражало его при работе над первой трилогией «Звездных войн». Более того, цифровые камеры не нужно было отключать и перезаряжать пленкой – после чего требовалась бы настройка цвета и фокусировка, – так что Лукас мог просто направить камеру в нужную сторону и начать снимать: у него не только стало меньше стрессов, но он также успевал снимать больше дублей каждый день, чем с традиционной камерой. «Эта технология превосходит пленку во всех областях, и она дешевле, – говорил Лукас будничным тоном. – Нужно быть сумасшедшим, чтобы *не* снимать так»[1387].

Чем больше Лукас экспериментировал с новой технологией, тем больше ее любил. Пока он щурился на декорации через камеру, он размышлял, можно ли обойтись *вообще* без декораций, снимать актеров только на фоне синего экрана и вставлять все декорации позже на компьютере. Руководитель отдела ILM Джон Нолл отговорил Лукаса от подобного хода, объяснив, что компьютерным аниматорам пока тяжело имитировать тени и отражения, создаваемые материальными объектами – этот аргумент Лукас принял, но с трудом. Однако оператору Дэвиду Тэттерстоллу такая техника тоже не пришлась по нраву. «Синий экран – необходимая и неотъемлемая часть съемок «Звездных войн», но она не из моих любимых, – говорил Тэттерстолл. – Кажется, она нравится лишь Джорджу… В освещении синего экрана нет художественности; это просто технический процесс»[1388].

Однако Лукас продолжал утверждать, что съемки в цифровом формате не просто технический трюк; он считал, что так кинематографисты работают усерднее. Потому что высокая четкость цифровой записи, по определению, раскрывает любые несовершенства в декорациях или гриме – мельчайшие пятна или разводы кисти проступают на такой записи, – Лукас считал, что по этой причине все будут старательнее работать над правдоподобностью декораций, грима и костюмов. Для

перфекциониста вроде Лукаса, который мучился над каждой деталью в каждом кадре фильма, это был еще один способ убедиться, что на экране все будет выглядеть именно так, как ему хочется. Нельзя мухлевать или экономить; камера с высоким разрешением выдаст все твои промахи.

Однако от синего экрана уставал не только оператор Лукаса; актеров по-прежнему ставила в тупик необходимость работать без материальных декораций и с горсткой реальных персонажей. «Это немного похоже на шахматы… а я плохой шахматист, – говорил Макгрегор. – Ты играешь свою роль и можешь лишь надеяться, что компьютерный парень синхронизирует свои действия с твоими. Это странный процесс»[1389]. Девятнадцатилетний Хейден Кристенсен, выбранный на роль Энакина Скайуокера после целого года поисков (на эту роль подумывали взять Леонардо Ди Каприо), тоже временами считал синий экран дезориентирующим. «Обычно мы просто стояли посреди синего моря и не очень понимали, куда нужно смотреть», – сказал Кристенсен[1390]. А вот семидесятивосьмилетний английский актер Кристофер Ли, который в шестидесятые много времени провел на съемках дешевых ужасов компании «Хаммер», без проблем подыгрывал невидимым монстрам и с удовольствием бросился в бой с компьютерным Йодой, драматично рубил и сек маленького мастера-джедая, которого не было в этой сцене еще как минимум шесть месяцев.

Кстати, цифровой Йода стал исполнением мечты для Лукаса, который расстраивался из-за плохой подвижности Йоды еще с «Империи». С цифровыми технологиями Йода мог больше не шаркать по полу на руке Фрэнка Оза, больше не приходилось сажать его на спину Марку Хэмиллу, чтобы скрыть, что Йода – кукла. Оз по-прежнему дарил Йоде свой необычный голос, но ему больше не нужно было исполнять роль на съемочной площадке. Вместо этого Лукас планировал создать Йоду полностью на компьютере во время постпродакшена и подарить ему возможность свободно двигаться на экране.

Несмотря на небольшую тревогу из-за синих экранов актеры Лукаса провели большую часть австралийской зимы – июнь, июль и август, – с упоением преследуя друг друга по пустым павильонам на фоне синих экранов, запрыгивая в кабины недостроенных звездолетов и проходя под арками, погрузившись в разговор с персонажами, которых не существовало. Как режиссер, Лукас сильно потеплел к своим актерам и воодушевлял их или давал советы непростыми фразами вроде «быстрее» или «оживленнее». Лукас искренне привязался – а также немного опекал ее – к Натали Портман, которая стоически вытянула на

себе значительную часть «Скрытой угрозы» в роли Падме Амидалы, молодой королевы, матери близнецов Люка и Леи. Портман подросла за годы, прошедшие со «Скрытой угрозы», и когда начались съемки «Атаки клонов», завершала первый год обучения в Гарварде. Измученная экзаменами, она уснула во время первой примерки костюмов. Лукас был доволен и Кристенсеном в роли молодого Энакина/Дарта Вейдера, полностью согласившись с мнением Маккаллума о молодом человеке: «Есть в нем что-то такое, из-за чего думаешь: «Да, этот парень может слететь с катушек»[1391].

В начале июля съемки посетил старый друг, Фрэнсис Форд Коппола, который прилетел аж в Австралию, чтобы проведать Лукаса. Они вдвоем отправились ужинать в город и говорили о кино и семьях, будто старые друзья, как ни в чем не бывало. Но даже с тридцатью годами дружбы за плечами – и к тому времени Лукас явно был более успешным, – они быстро и бессознательно вернулись к старым знакомым ролям: Лукас играл падавана мастера-джедая Копполы. На фотографии съемочной группы видно, что Коппола посредине кадра ослепительно улыбается, одетый в рубашку с красочным узором, сложив руки за спиной, а Лукас с почтением стоит немного в стороне, засунув ладони глубоко в карманы. Язык тела очевиден. Избавиться от старых привычек тяжело, даже спустя тридцать лет.

В конце августа, после двух месяцев работы в павильонах «Фокс», Лукас отправился в Италию, на первые натурные съемки. Обычно съемки на натуре проходили *до* начала работ в павильонах, чтобы можно было выровнять освещение снаружи и внутри; однако благодаря цифровым камерам и монтажу освещение можно легко подправить на компьютере. А вот другие вещи не становились легче; местные чиновники Дворца в Казерте потребовали, чтобы Лукас держал все свое оборудование и осветительные приборы подальше от стен и потолка, из-за чего настроить необходимое освещение было почти невозможно. Обсудив дело с Тэттерстоллом, Лукас нашел примитивную технологию для решения своей высокотехнологичной проблемы: он повесил лампы на огромные гелиевые шары, которые лениво парили над головами и обдавали все мягким, почти что волшебным свечением. Позднее, когда камеры установили на площади Испании в Севилье, Лукаса больше всех из съемочной группы осаждали просьбами автографов, и он любезно подписывал клочки бумаги, передаваемые из-за забора, окружавшего гигантскую площадь.

Последние несколько недель съемок стали для Лукаса сентиментальным путешествием. Во вторую неделю сентября он

вернулся в Тунис, где все еще стояли декорации «Скрытой угрозы» – и, кстати, их неплохо содержало в порядке министерство туризма Туниса, которое верно решило, что декорации станут хорошей приманкой для туристов. Отсняв несколько сцен в декорациях Мос-Эспы, Лукас двинулся в глубь пустыни, к тому самому месту, где построил ферму Ларсов для оригинальных «Звездных войн». Он обнаружил, что команда строителей раскопала и расчистила некоторые оригинальные декорации и реквизит, которые покоились в песках Туниса с 1976 года; другие места, например столовая Ларсов, оказались нетронутыми, и их заселили местные: тем не менее они выглядели примечательно неизменными. Лукас глядел по сторонам в восторге. Трилогия «Звездных войн» – и, если говорить правду, сам Джордж Лукас и его киноимперия – родились здесь, в пустыне, двадцать пять лет назад. «Это был по-настоящему ностальгический опыт», – признал он[1392].

Лукас завершил съемки 20 сентября в еще одном ностальгическом месте: на студии «Элстри» в Лондоне. Каждый из первых трех фильмов «Звездных войн» был снят здесь начиная с 1976 года, но Лукас не бывал на студии с «Индианы Джонса и последнего крестового похода» в 1988-м.

Здесь, в знакомом павильоне «Элстри», он заснял, как Юэн Макгрегор цепляется за летающего дроида-помощника под яростными порывами ветродува. И вот так съемки закончились; Лукас завершил их за шестьдесят дней, на полтора дня опередив график. Он сразу вернулся на ранчо Скайуокер, где Бен Бертт уже монтировал грубую черновую версию фильма – и Лукас не мог дождаться возможности самому поучаствовать в монтаже. «Мое сердце принадлежит монтажной комнате», – сказал он[1393]. Для Лукаса веселье только начиналось.

«Я думал, что никогда не сделаю приквелы “Звездных войн”, потому что не было способа показать Йоду в бою, – сказал Лукас позднее. – Но как только у нас появились цифровые технологии, возможности оказались безграничными»[1394]. Такой ход мысли все-таки волновал команду ILM, которая знала, что Лукас ждет от них дальнейшего преодоления границ и новых умопомрачительных спецэффектов. Лукас совсем напугал руководителя отдела спецэффектов Джона Нолла, заявив, что он «сдерживал себя» в спецэффектах в «Скрытой угрозе», «потому что был не уверен, что вы, ребята [из ILM], сможете их сделать». Нолл убедил Лукаса, что все будет готово, но в личных разговорах признавал: «Было страшно это слышать», – ведь для «Скрытой угрозы» потребовалось больше двух тысяч кадров со

спецэффектами[1395].

Пожалуй, ни один другой спецэффект не был так значим, как создание убедительного Йоды. Командой, которая зажгла цифровую жизнь в одном из самых любимых персонажей «Звездных войн», руководил аниматор Роб Коулмэн; многие поклонники считали, что Йода выглядел достаточно правдоподобно в руках Фрэнка Оза, и в это не стоит вмешиваться. Коулмэн в точности понимал, что поставлено на кон. «Во втором эпизоде я старался соответствовать тому, что создал Фрэнк [Оз], – рассказывал Коулмэн позднее. – Вернулся к старому материалу и кадр за кадром изучил работу Фрэнка»[1396]. Как только Лукас решил, что Йода ввяжется в напряженную дуэль на световых лучах – в сценарии она была обозначена только сценической ремаркой «ЙОДА атакует!» – они с Коулмэном поняли самое важное: маленький джедай не должен выглядеть глупо. «Это была одна из тех ситуаций, когда ставишь себе невыполнимую задачу, а потом просто надеешься, что сможешь ее решить», – вспоминал Лукас[1397]. В итоге Коулмэн создал вполне телесного, но при этом грациозного Йоду, который мастерски парил в воздухе и бросался на Графа Дуку в одной из самых запоминающихся и обсуждаемых сцен фильма.

Лукас внимательно следил за работой ILM над сценой преследования через небо Корусанта, где Энакин мчится сквозь город, по сути, в летающем хот-роде [1398] с обнаженным двигателем впереди, похожем на старый «Фиат Бьянкина» Лукаса. Он даже был желтым – еще один желтый автомобиль в длинной череде гоночных машин Лукаса. Эта сцена тоже почти полностью была создана на компьютере, и команда близко следовала за аниматикой, которую записали Бертт и руководитель отдела спецэффектов ILM, Дэвид Дозорец, для первого грубого монтажа фильма. Большинство штурмовиков тоже были нарисованы на компьютере, и у Лукаса наконец появились батальоны бронированных бойцов: такое количество нельзя было вставить в оригинальную трилогию из-за ограниченного числа костюмов. Благодаря цифровым технологиям Лукас получил полный контроль над каждым элементом на экране: он мог удалять актеров из одной сцены и помещать в другую или менять фон всей сцены одним кликом мышки. Поскольку и фильм, и спецэффекты были созданы в цифровом формате, не нужно было переносить их на пленку перед тем, как вставить в фильм, а раньше из-за этого терялось качество изображения. Спецэффекты в оконченном фильме выглядели почти так же, как в первозданном виде на компьютерах ILM.

Лукас и Бертт устроили показ первого варианта фильма в

феврале 2001 года. Они оценивали, какие отрывки можно вырезать, чтобы ускорить темп – первый монтаж длился почти три часа, – а какие сцены совсем удалить как избыточные, ненужные или же просто не вписывающиеся в повествование. Лукас сразу замечал, где в его истории есть небольшие пробелы, где нужна новая сцена, чтобы заткнуть дыру в сюжете, или где необходим новый диалог, чтобы донести информацию до зрителей. Несколько раз за 2001 год Лукас писал новые сцены и созывал актеров обратно на студию, чтобы доснять некоторый материал. На студии «Фокс» стояли нетронутые декорации, но Лукас уже не считал нужным снимать с ними; он проводил новые съемки на студии «Илинг» в Западном Лондоне, в маленьком павильоне, полностью завешанном синими экранами. Все остальное можно было добавить потом. «Звездные войны» становились по-настоящему цифровой вселенной.

В Англии проживало около 400 тысяч рыцарей-джедаев.

Таковы по крайней мере были официальные данные по результатам переписи населения 2001 года, во время которой более 390 тысяч жителей Англии и Уэльса вписали «джедай» в пустое поле напротив вопроса о вероисповедании. В Интернете проводилась кампания, организаторы которой утверждали, что если достаточно большое количество граждан напишут «джедай», то британское правительство официально признает джедаизм религией. Это оказалось не вполне правдой, но чиновники, проводившие перепись, восприняли такое огромное число ответов со стороны молодых граждан как их желание официально признать религией джедаизм. Это «вероисповедание» оказалось четвертым по количеству адептов в Соединенном Королевстве – этот феномен бюро переписей признало в пресс-релизе под язвительным заголовком, подражающим отличительным особенностям речи Йоды: «390 000 джедаев здесь есть».

Что касается Лукаса, то его взгляды на мир одновременно смягчились и обострились с возрастом. «Я циничный оптимист, – сказал он журналу «Тайм» и рассмеялся. – Циник, который сохраняет надежду на человечество»[1399][1400].

Случались времена, когда гораздо легче было проявлять цинизм, чем надежду. В августе 2001 года Лукас раскрыл на starwars.com, что второй эпизод будет называться «Атака клонов» – это объявление было встречено почти что слышимым улюлюканьем и смехом критиков и поклонников. В официальном релизе «Лукасфильм» говорилось, что название «отсылает к чувству чистого веселья, воображения и волнения» дешевых сериалов, которые и вдохновили «Звездные войны»[1401]. Критики

не собирались этому верить. «Когда управляешь многомиллионной франшизой игрушек, – глумился «Энтертейнмент Уикли», – видимо, не хватает времени придумывать крутые названия»[1402].

Положение улучшилось в октябре с выходом «Скрытой угрозы» на DVD – это были первые «Звездные войны» в новом цифровом формате. Лукас не покладая рук работал над двухдисковым изданием; он поставил ILM задачу завершить спецэффекты во всех удаленных сценах, и включил эти сцены в огромный бонусный материал. В первую неделю продажи DVD-издание принесло рекордные 45 миллионов долларов. Несмотря на трепку, которую устроили фильму поклонники и критики, все непременно хотели поставить его дома на полочку.

С «Атакой клонов» Лукас собирался значительно урезать выпуск брендированных товаров. Маркетологи «Лукасфильм» признали, что для первого эпизода было «выпущено слишком много лицензий, слишком много вещей… [и] рынок перенасытился». Они собрались урезать мерчендайзинг почти на две трети. Не было галстуков, сделок с сетями фастфуда и официальной газировки – к видимому облегчению «Пепси», у которой в обороте было 8 *миллиардов* банок с персонажами первого эпизода без особых результатов. Как и в случае с «Эпизодом I», Лукас твердо и энергично руководил продвижением «Атаки клонов»: спрятал на сайте starwars.com трейлер, доступ к которому можно было получить, только вставив DVD со «Скрытой угрозой» в дисковод компьютера. Премьера официального трейлера состоялась в ноябре, перед выходом «Гарри Поттера и философского камня», одного из самых ожидаемых фильмов года. В новом трейлере Лукас намеренно сыграл на любовной линии Энакина и Падме, и такое решение не вызвало одобрения у некоторых поклонников. Более того, после нагнетания интереса и шумихи вокруг трейлеров первого эпизода – который многих разочаровал – поклонники не хотели обманываться в очередной раз.

Лукас попытался смягчить возможные последствия: под предлогом обсуждения выпуска DVD «Скрытой угрозы» пригласил на ранчо Скайуокер администраторов различных сайтов, посвященных «Звездным войнам» – особенно тех, где яростно ругали первый эпизод. На самом деле он хотел заполучить их одобрение заранее, задолго до премьеры второй части. Администраторам устроили экскурсию по ранчо, выдали подписанные копии DVD с «Эпизодом I» и разрешили задавать вопросы Лукасу в течение двадцати минут. Это был предел его доброжелательности. Но восхищение поклонников было омрачено

скептицизмом. Лукас превратил собственных фанатов в циничных оптимистов.

По мере приближения мая 2002 года и премьеры «Атаки клонов» Лукас все больше времени проводил в ILM и просматривал рабочий материал два раза в неделю, а не один. В кинозале он садился все на то же центральное кресло во втором ряду. В одном из углов зала стояла полноразмерная копия R2-D2 рядом с тотемным столбом, на котором были перечислены все фильмы ILM, получившие номинацию на «Оскар» за лучшие визуальные спецэффекты. С каждым годом появлялось все больше компаний, которые перенимали цифровые технологии, развитые ILM, и конкуренция становилась все жестче: ILM не выпускала оскароносный фильм с 1995-го, с «Форреста Гампа». С тех пор они по-прежнему каждый год номинировались – «Могучий Джо Янг» в 1999-м, «Призрачная угроза» в 2000-м (она проиграла прорывным спецэффектам заморозки времени в «Матрице»), а самым недавним добавлением на тотемный столб стал фильм «Идеальный шторм», который проиграл «Оскар» «Гладиатору» в 2001 году.

Лукас продолжал монтировать фильм даже со своего места во втором ряду: просил перемещать персонажей из одной сцены в другую, совмещал разные дубли одной сцены или увеличивал отдельные участки кадра. 8 апреля 2002 года – оставалось немногим больше месяца до премьеры «Атаки клонов» – Лукас одобрил финальные спецэффекты. Несколькими днями позже он вновь встретился с художественным отделом и попросил их подумать о дизайнах для «Эпизода III», в очередной раз не предоставив сценария или хотя бы каких-то заметок. На то время он мог описать лишь единственное место – вулканический мир, где Энакин Скайуокер будет тяжело ранен, а из пепла восстанет Дарт Вейдер. Лукасу нравились иллюстрации Ральфа Маккуорри с замком Вейдера посреди моря лавы, созданные больше двадцати лет назад во время подготовки фильма «Империя наносит ответный удар». Он хотел увидеть *это* в следующей картине – или по крайней мере что-то похожее. «Мы никогда до конца не понимали, что делает Джордж», – вздыхал Маккаллум[1403].

Бен Бертт передал финальный монтаж «Атаки клонов» 10 апреля, и Лукас устроил специальный предпоказ для сотрудников и съемочной группы на ранчо Скайуокер в кинотеатре «Стаг» на триста мест. На этот раз никто не наматывал пленку на огромные катушки и не вставлял в проектор; весь фильм был собран на компьютере, «Атаку клонов» можно было сразу записать на DVD и

показывать на цифровом проекторе. В идеальном варианте. Но в то время большинство кинотеатров все еще пользовались пленочными проекторами, так что Лукасу пришлось переписать цифровую версию «Эпизода II» на пленку – это было дорого, и в процессе терялось качество изображения. Точно так же, как в середине восьмидесятых он убеждал владельцев кинотеатров устанавливать новые колонки и настраивать их по системе THX, обещая им «Возвращение джедая», теперь он подталкивал их к цифровым технологиям, уверяя, что за подобными технологиями будущее. Они могли эволюционировать – и показывать фильмы вроде «Атаки клонов» – или постепенно вымереть.

Большинство решили эволюционировать. И студии, и кинотеатры последовали примеру Лукаса; студии начали распространять фильмы и на пленке, и на дисках, а кинотеатры постепенно переходили на цифровые проекционные системы. Когда Лукас готовил «Атаку клонов» к премьере в 2002-м, только тридцать кинотеатров во всем *мире* владели оборудованием для цифровых фильмов. Технология была дорогой: цифровая проекционная система обходилась кинотеатру примерно в 100 тысяч долларов, в десять раз дороже традиционных проекторов для 35-мм пленки. Но такие студии, как «Парамаунт» – к 2014-му она стала первой студией, которая распространяет свои фильмы только в цифровом формате, – работали вместе с кинотеатрами и финансово помогали им перейти на цифровые системы. Так что к 2014 году 92 % из 40 045 экранов в Соединенных Штатах подходили для показа цифровых фильмов[1404]. Лукас возглавил это движение, сжимая в поднятом кулаке DVD с «Атакой клонов».

Премьера «Атаки клонов» состоялась 16 мая 2002 года в 3161 кинотеатре. В первые четыре дня она собрала 110,2 миллиона долларов, а к концу года – 649 миллионов по всему миру: безусловно, невероятная цифра, но она была значительно меньше заработка «Призрачной угрозы», а сам фильм стал только *четвертым* по сборам в том году[1405]. Фильм не установил рекорда, но принес прекрасный доход. Этот успех был не только неизбежен, как считал кинокритик «Нью-Йорк таймс» А. О. Скотт, но и попросту предсказуемым; все-таки *все* собирались пойти на «Звездные войны». «Как усталые москвичи брежневской эпохи, американские кинозрители выстроятся в очередь просто по привычке, – писал Скотт, – с горечью надеясь, что этот эпизод будет хотя бы чуть-чуть лучше, чем предыдущий»[1406].

Некоторые критики благоволили к «Эпизоду II»: «Роллинг Стоун» аплодировал фильму за «бодрый сюжет, великолепный цифровой дизайн и темную сторону, которой Лукас не касался с 1980-го и выхода «Империи»[1407]. Почти каждая рецензия

превозносила спецэффекты второго эпизода, хотя затем он проиграл «Оскар» «Властелину Колец: Две крепости» режиссера Питера Джексона, второй части еще одной эпической трилогии, которая выходила на экраны в то же время, что и приквелы Лукаса. Роджер Эберт уделил в своей рецензии для «Чикаго Сан-Таймс» много места цифровым технологиям и жаловался, что изображение часто было «нечетким», обвиняя в этом – к вероятному удовольствию Лукаса – местный кинотеатр, в котором не было цифровой проекционной системы, продвигаемой Лукасом.

Если не принимать во внимание спецэффекты, большинство критиков сочли фильм непримечательным и даже скучным – вину за это Эберт возлагал на перегруженный диалогами сценарий Лукаса. «Они говорят, и говорят, и говорят», – жаловался Эберт[1408], а ему вторил Питер Трэверс, с издевкой добавляя: «Лукас по-прежнему не умеет писать диалоги, которые не вызывали бы позывов к рвоте»[1409]. Дэвид Энсен в рецензии для «Ньюсуик» под заголовком «Атака стонов» едко жаловался на все, от сценария и спецэффектов до деревянной игры актеров, в которой Энсен тоже винил сценарий Лукаса. «Да, он лучше, чем “Призрачная угроза”, – заключил Энсен. – Но нет, он не хороший»[1410].

Лукас, как обычно, не воспринимал критику всерьез. На что бы ни ополчались критики – на корявые диалоги или чересчур затянутые сцены сражений, – Лукас утверждал, что так и было задумано. А как насчет слабых любовных сцен, которые «Нью-Йорк таймс» назвала «самыми неловкими романтическими признаниями в недавней истории кино»?[1411] «Я очень доволен тем, как они получились в сценарии и на экране, но я понимаю, что людям они могли не понравиться, – сказал он с вызовом. – Все представлено очень честно, здесь нет никакой иронии и сыграно великолепно… [Э]тот фильм еще больше мелодрама, чем остальные»[1412]. Все это он сделал специально – по крайней мере так он утверждал.

«Лос-Анджелес таймс» не верила Лукасу. В разгромной статье с заголовком «Из-за уединения Лукас потерял связь с реальностью» критик Патрик Голдштейн утверждал, что главная проблема Лукаса как кинематографиста в другом: никто в его компании не может прямо ему сказать, что высосанная из пальца мелодрама – плохая идея. «Никто, кажется, не осмеливается сообщать ему плохие новости, – писал Голдштейн. – Лучшие работы Лукаса были сделаны в соавторстве со способными людьми… Вероятно, [его] таланты скорее заключаются в концептуальном мышлении и продюсировании, но не в

режиссуре»[1413].

Лукас огрызался на любое предположение, что ему нужны соавторы, а не подчиненные. «Это одна из проблем демократии. Ты слышишь отдельные голоса, очень громкие, но малоэффективные, – вздыхал он. – И если уделять внимание всем этим голосам, то получишь малоэффективное общество»[1414].

Решение: Создавать. Надзирать. *Контролировать все*.

Тесный чердак Главного дома на ранчо Скайуокер переоборудовали в импровизированный художественный отдел. Столы художников стояли впритык друг к другу, а тумбочки были завалены художественными альбомами и журналами. Места не хватало: художники, по сути, работали локоть к локтю, кто-то сидел в наушниках, чтобы тихо слушать музыку во время работы; у некоторых поклонников техники на столе лежали новенькие «айподы», а на шее висели белые наушники. Именно здесь, под сводчатой крышей, Лукас разместил своих художников, чтобы они начали работу над «Эпизодом III». Лукас ходил по комнате – ступая мимо двери уборной с табличкой «Тронный зал Дуку» – и смотрел через плечи работающих или раскладывал иллюстрации на боковых столах. Как обычно, художники начали работу с нуля. Стоял июнь 2002 года, прошел всего месяц с премьеры «Атаки клонов», и Лукас не написал еще ни единой строчки сценария. Маккаллум, которому Лукас вновь поручил следить за расходами, мрачно сравнивал творческий процесс Лукаса со «стройкой наоборот: он создавал схему двадцатипятиэтажного небоскреба без фундамента, – и затем на выдохе сказал: “Вы знаете, каково это – составлять бюджет фильма без сценария?”»[1415]

Но Лукас не позволял себя торопить. Сценарий был особенно важен для «Эпизода III»; нужно было не только завершить рассказ о переходе Энакина Скайуокера на Темную сторону, но также убедиться, что третий эпизод логически подводит к событиям оригинальных «Звездных войн». «Я сам себя загнал в угол, – произнес Лукас метафору, которую могли бы понять его художники. – Я должен перейти от одного к другому и объединить две вещи [оригинальную трилогию и приквелы] очень аккуратно… Сочинение сценария здесь – все равно что складывание пазла». Карандаши мелькали, а Маккаллум все больше беспокоился; Лукас же отправился на отдых в Канаду со своими детьми. Во время поездки он набросал идеи для «Эпизода III», а также для еще одного фильма, подготовку которого надеялся вскоре начать – с рабочим названием «Индиана Джонс IV».

Прошло очень много времени, прежде чем Лукас

действительно начал писать сценарий к третьему эпизоду – и с каждым днем художники и дизайнеры тревожились все больше и больше. На встрече 1 ноября с Маккаллумом и Робом Коулмэном, который вновь собирался работать над Йодой, Лукас обронил, что начнет писать, «когда подтолкнет реальность». Маккаллум опешил. «Ты говорил, что *уже* пишешь», – тихо произнес он. Лукас отмахнулся. «Я *думал*», – ответил он. Тремя неделями позже Лукас встретился с художниками, чтобы оценить иллюстрации с планетами и несколькими персонажами. «Продолжайте в том же духе. У вас отлично получилось, ребята, – сказал он, выходя из комнаты. – Осталось только сочинить под это все фильм»[1416].

К середине декабря он наконец-то заставил себя сесть за стол. Он проводил в кабинете по четыре дня в неделю и пытался выдавить хоть что-то. Маккаллум вымаливал у Лукаса любые крохи информации о декорациях, чтобы передать хотя бы что-нибудь команде в Сиднее на студии «Фокс», где плотники с тревогой ждали слова от Лукаса о том, как должны выглядеть конкретные декорации. Лукас продолжал писать на рождественских и новогодних каникулах, как всегда корябая в черновике карандашом на линованной бумаге. «Это все может поменяться», – настаивал он в разговоре с дизайнером Гэвином Боке, когда просматривал список декораций и персонажей. Среди персонажей был и десятилетний Хан Соло: Лукас представлял себе, что Соло вместе с Йодой будет выслеживать злодейского генерала Гривуса.

31 января 2003 года Лукас наконец завершил грубый черновик на пятьдесят пять страниц – он уже тогда назывался «Месть ситхов»: отсылка к первому названию «Возвращения джедая». Но даже тогда текст черновика получил лишь Маккаллум, а Боке и его команде Лукас предпочел лично описать внешний вид декораций. «Чтобы они понимали, что происходит, и могли все распланировать, – сказал он Маккаллуму, – но я не хочу рассказывать слишком много, иначе они сделают что-то на века, а потом все еще поменяется»[1417]. Затем он вернулся в кабинет для работы над следующим черновиком. Маккаллум, которого это больше веселило, чем раздражало, улетел в Сидней, чтобы обсудить с работниками декорации и реквизит на основе сценария, который невозможно было читать.

Возможно, Лукаса в тот момент волновали другие дела – по крайней мере в начале 2003 года. В субботу 8 февраля Лукас с мэром Сан-Франциско Вилли Брауном и конгрессвумэн Нэнси Пелоси возглавил церемонию закладки первого камня для своего Центра цифровых искусств на территории Президио. Этот день

настал позже, чем он надеялся; официальное соглашение с доверительным фондом «Президио» было подписано только в августе 2001-го, почти два года спустя после объявления о сделке. Даже тогда работа встала еще на два года, но Лукас был уверен, что проект на 300 миллионов долларов можно окончить быстро и безупречно. Торжественную церемонию открытия он надеялся провести где-то в 2005-м.

Но в этот раз работы проходили без него. Лукас вмешивался почти в каждый элемент дизайна и строительства ранчо Скайуокер, но теперь финансовый директор «Лукасфильм» Мишлен Чау – вскоре она сменила Гордона Рэдли на посту президента и управляющего директора – вежливо, но твердо сообщила Лукасу, что он не может приезжать на стройку в Президио без приглашения. Как деликатно сформулировала Чау, «мы с Джорджем поговорили о свободе и необходимости делегировать обязанности»[1418]. За следующие полтора года Лукаса приглашали на стройку только три раза: ему как раз хватило времени дотошно просмотреть двадцать разных вариантов окон и больше сотни пробников ткани для стен кинотеатра.

Скорее всего именно благодаря позиции Чау работа над «Местью ситхов» шла по графику. Так как Лукасу нельзя было ездить в Президио, ему пришлось вернуться за стол и писать каждый день с полдевятого до шести. Даже после сорока лет практики написание сценариев не стало для него ни на йоту легче. «Я не смогу это написать, даже если меня прикуют к столу. [Но] я все равно пишу, понимаете, – добавил он с гордостью. – И успеваю». 10 апреля, зайдя к нему в кабинет, художники увидели, что он сидит за столом, отложив карандаш и свесив голову. «Я только что закончил первый полный черновик», – сказал он[1419]. Работу над вторым черновиком он начал сразу же; до съемок в Сиднее оставалось два месяца.

Утром 1 мая Лукас вошел в художественный отдел и бросил недавно оконченный сценарий на стол. В десять утра он уже выглядел усталым. «На следующей неделе… я приглашу другого режиссера, чтобы мне не пришлось этим заниматься, – спокойно сказал он своим художникам. – Я, по сути, сделал все, что мог… Режиссер приедет в четверг, так что я хочу быстренько все это проглядеть, – он махнул рукой в сторону иллюстраций, развешанных по стенам и разложенных по столам, – и показать ему здесь все»[1420]. Сотрудники обменялись нервными взглядами; руководитель направления концепт-дизайна, Райан Черч, раздумывал, не придется ли ему вернуться в Голливуд и вновь искать работу. Следующую неделю ранчо гудело от

волнения и тревоги, все пытались угадать, кто же будет этот таинственный режиссер. В четверг 8 мая Лукас представил команде приглашенного режиссера – Стивена Спилберга.

Однако Спилберг не собирался присоединяться к проекту и режиссировать фильм; Лукас пригласил его для монтажа некоторых продолжительных аниматик, которые Бен Бертт подготовил для ключевых сцен. «Я сказал [Стивену]: “Мы дадим тебе ноутбук и программу и еще некоторые сцены, – вспоминал Лукас, – и ты сможешь срежиссировать их, просто сидя у бассейна”. Стивену это нравилось». Спилберг внес основные изменения в напряженную дуэль на световых мечах между Энакином и Оби-Ваном на вулканической планете Мустафар. «Я хочу, чтобы с них градом катился пот, – с азартом говорил Спилберг Лукасу. – И еще в какой-то момент у них должны вспыхнуть волосы». Лукас соглашался. «У нас очень похожее видение», – говорил он[1421].

Начало съемок на студии «Фокс» в Сиднее было запланировано на конец июня, и Лукас прилетел в Австралию 15-го числа с третьим черновиком сценария, который все еще редактировал. Он привез с собой детей; в каком-то смысле «Месть ситхов» стала семейным делом для всех Лукасов: в фильме в камео появились все три ребенка и сам отец. Лукас дебютировал на экране в роли синелицего барона Папаноида, который выходил из театральной ложи оперы вместе с пятнадцатилетней Кэти – тоже синелицей – в роли его дочери. Двадцатидвухлетняя Аманда оказалась среди сенаторов, а десятилетний Джетт, который сыграл младшего джедая по имени Зетт Джукасса в «Атаке клонов», вернулся к роли в третьем эпизоде, исполнил несколько несложных каскадерских трюков, размахивая световым мечом в сражении со штурмовиками, и, к своему удовольствию, даже героически умер на экране.

Лукас завершил четвертый и последний черновик «Мести ситхов» в Сиднее 26 июня; четырьмя днями позже он начал съемки во втором павильоне студии «Фокс». На этот раз Боке и его команда построили семьдесят один стенд с декорациями – столько же, сколько для «Эпизода II», – в попытке помочь Лукасу сдержать обещание, что «Эпизод III» выйдет меньше и дешевле предыдущего фильма. Так и получилось – но едва-едва: бюджет «Мести ситхов» остановился на отметке в 113 миллионов долларов против 120 миллионов, потраченных на «Атаку клонов».

Он опять снимал полностью на цифровые камеры и просматривал дубли сразу же на многочисленных плазменных HD-экранах, которые разместил в так называемой видеодеревне: небольшом лагере из складных стульев, видеомониторов и

другого оборудования, установленных прямо в павильоне. Здесь Лукас мог просматривать ракурс каждой камеры одновременно на множестве экранов, затем выбирать дубли, которые ему понравились, и сразу пересылать их Бертту на ранчо Скайуокер для монтажа. Видеодеревня стала для Лукаса чем-то вроде ставки главнокомандующего: здесь он каждое утро собирал сотрудников и просматривал расписание съемок, правил сценарий, общался с актерами или наблюдал за подгонкой костюмов. Хотя Лукас регулярно советовался с Маккаллумом и другими участниками съемочной группы, финальное решение всегда оставалось только за ним. Маккаллум все отлично понимал. «При работе в кино главный – режиссер. При работе на телевидении главный – продюсер, – говорил Маккаллум. – При работе с Джорджем главный – Джордж». Лукас не протестовал. «Наверное, меня обвиняют в том, что я контролирую каждую мелочь, но, насколько я знаю, в этом и заключается создание кино, – сказал он. – Я и правда отвечаю за каждую деталь на экране»[1422].

2 июля Энтони Дэниелс вновь вернулся к роли Трипио и первый раз появился на площадке, пробираясь через провода в своем сияющем золотом костюме. Лукас тепло закивал и громко крикнул: «Прибыли “Звездные войны”!» То же самое, наверное, можно было сказать о приветливом Питере Мейхью, который размашистым шагом вошел в павильон в полном костюме Чубакки под вздохи удивления. Актер Юэн Макгрегор признал, что у него дрожали колени, и он даже немного разнервничался во время съемок заключительной сцены с R2-D2 в августе. «Я немного столбенею рядом с ним, с этим маленьким роботом»[1423].

Лукас продолжал улучшать свои навыки работы с актерами, гораздо чаще говорил им, получился дубль или нет, и даже давал советы по репликам и ритму сцен. И все же от старых привычек избавиться нелегко; во время одной особенно сложной сцены, на которую ушло множество дублей, актеры попросили перерыв, чтобы прийти в себя, но Лукас в ответ пробормотал: «Я хочу уже поскорее это закончить»[1424]. Но в любом случае это был явный прогресс по сравнению с эпохой «быстрее и оживленнее».

Если бы Лукаса спросили, он наверняка бы признал, что немного смягчился за прошедшие тридцать лет. Частично это было связано с возрастом. Его борода совсем поседела, хоть и всегда была аккуратно подстрижена. Волосы быстро отрастали, и он зачесывал их назад в свой «помпадур», теперь волнистый и седой. Напряжение и упрямство тоже никуда не делись. Но Лукас осознал, что может расслабиться на съемочной площадке; эту перемену он относил на присутствие детей, которые следили за

тем, чтобы он никогда не воспринимал себя слишком серьезно (он шутил, что дети, и особенно подростки, – «главная причина нервных срывов»[1425]). Ко времени окончания съемок 17 сентября – на пять дней раньше срока – Лукас даже назвал «Месть ситхов» «самым веселым фильмом, над которым я работал»[1426].

Тем не менее он не был склонен к сентиментальности. Некоторые участники съемочной группы обнимались или вытирали слезы, прощаясь друг с другом. Но Лукас оставался совершенно спокойным: мимолетная дружба – неотъемлемая часть кинематографа. «Вы все друзья, вы знаете друг друга, – объяснил он. – Но я склоняюсь к тому, чтобы не смешивать личную и профессиональную жизнь… фильм закончен, каждый идет своим путем. Когда вы вместе, то вы вместе, а когда нет, то нет». Тем более Лукасу было еще рано праздновать; до окончания работы над «Местью ситхов» оставалось еще много времени. Пока команда передавала друг другу праздничные коктейли, Лукас отвел в сторону Джона Нолла из ILM, который руководил большей частью работы в рамках постпродакшена. «Я работаю над этим фильмом уже полтора года, – сказал он Ноллу, – и впереди еще столько же»[1427].

Работа над спецэффектами в ILM продвигалась гораздо медленнее, чем надеялся Лукас, так что он принял единственно возможное для него решение: стоял у людей над душой и приезжал каждый день, чтобы просмотреть материал за обедом – сэндвич и газировка в упаковке «с собой», приготовленные на кухне внизу. Иногда Лукас подходил к компьютерам, чтобы понаблюдать, как аниматоры передвигают элементы за пределы и в пределы кадра, и предлагал менять ракурсы, в которых следовало «снимать» сцену. В декабре Лукас пригласил на ранчо Копполу, чтобы тот своими глазами увидел, как работают с цифровыми технологиями; после неудачных экспериментов Копполы с новой технологией Лукас хотел показать своему наставнику, как все делать правильно. Коппола в щегольском сером костюме завороженно смотрел, как Лукас демонстрирует свое умение режиссировать кинофильм на компьютере, как он перемещает персонажей из одной сцены в другую, приподнимает руку актера, даже вставляет подмигивание. Как обычно, Копполу волновало, что такой спонтанный монтаж может повлиять на общую историю. «Ты сильно меняешь сюжет? – спросил он Лукаса. – Или он сохраняется?»

Лукас обдумывал ответ в молчании. Потом сказал: «Он сохраняется».

Коппола кивнул, а затем с одобрением осмотрел монтажную

комнату. «Ты делаешь то, что любишь больше всего, – ободрил он Лукаса. – И получаешь удовольствие»[1428].

За монтажом Лукас набросал несколько заметок для съемок дополнительных сцен. Сюжет *правда* сохранялся, но некоторые места требовали пояснений, и Лукас запланировал дополнительные съемки в Шеппертоне рядом с Лондоном на конец августа 2004 года. Он впервые возвращался на эту студию после съемок церемонии в тронном зале для первого фильма «Звездных войн» двадцать пять лет назад. Здесь Лукас снял последнюю сцену с Энтони Дэниелсом, переодетым Трипио. Костюм улучшился за последние два десятилетия, но Дэниелс по-прежнему плохо слышал, и Лукас терпеливо стоял рядом с ним в течение нескольких дублей, пока наконец Дэниелс не разобрал строчки и не произнес их правильно. Лукас крикнул «Снято!» и поднял большие пальцы вверх, подбадривая Дэниелса, который чувствовал себя так, будто его по собственной воле продержали в оболочке Трипио несколько десятилетий.

«Прошло всего двадцать пять лет», – добродушно сказал Лукас Дэниелсу.

«А мы по-прежнему все делаем не так», – поддразнил его Дэниелс.

«Спасибо тебе. – Лукас пожал ему руку. – Спасибо за все»[1429].

За месяцы до премьеры «Мести ситхов» у Лукаса было множество забот во вселенной «Звездных войн». В сентябре 2004-го он впервые выпустил оригинальную трилогию на DVD – как обычно, не смог удержаться и добавил несколько изменений в фильмы, которые и так уже переделал. Во время съемок «Эпизода III» он смог записать, как Иен Макдермид читает диалог императора из «Империи» – а этот фильм сняли за несколько лет до того, как Макдермида вообще взяли на роль, – и положил его голос на оригинальные строки, таким образом упрочив преемственность с приквелами. Интересно, что он еще и вырезал актера Себастьяна Шоу из заключительной сцены «Джедая» – в ней искупивший свои грехи Энакин появляется с Йодой и Беном Кеноби перед Люком – и заменил его Хейденом Кристенсеном (он почти не шутил, когда предложил ILM вставить в эту сцену и Лиама Нисона в образе Квай-Гона Джинна). Поклонники продолжали жаловаться на корректировки Лукаса – а движение «Хан выстрелил первым!» вновь вернулось к жизни, ведь многие зрители впервые увидели все изменения в своих любимых фильмах. Но они по-прежнему скупали все с надписью «Звездные войны» и потратили на DVD-диски более 100 миллионов

долларов в первый же день продаж.

Годом ранее, в ноябре 2003 года, Лукас начал работать над мультипликационным «микросериалом» – двадцать пять эпизодов, каждый от трех до двадцати минут, – под названием «Звездные войны: Войны клонов». Микросериал стал популярным, в нем рассказывалось о приключениях Оби-Вана и Энакина между вторым и третьим эпизодами. Лукас собирался с помощью этого мультфильма «сократить разрыв» между двумя фильмами. Он предоставил режиссеру и мультипликатору Геннадию Тартаковскому, создателю «Лаборатории Декстера» и «Самурая Джека», сюжетную линию и познакомил с основными правилами, но в остальном оставил его в покое. Лукасу так понравились получившиеся мультфильмы – быстрые, остроумные, увлекательные, – что в марте 2005 года он разрешил Тартаковскому ввести в микросериал одного из злодеев «Мести ситхов» генерала Гривуса – за два месяца до премьеры «Эпизода III».

Когда эта серия вышла в эфир на телеканале «Картун Нетворк» 25 марта, поклонники уже выстраивались в очередь за билетами на «Месть ситхов». В Сиэтле один молодой человек устроил целый лагерь с бирюзовым диваном по центру. Оттуда он каждый день обновлял свой блог, пока мэрия силой не выдворила его за разбивку лагеря в публичном месте (позднее он переместился на частный тротуар рядом с другим кинотеатром). В Лос-Анджелесе поклонники «Звездных войн» выстраивались в очередь к кинотеатру, который даже не собирался показывать фильм, в надежде убедить «Фокс» устроить премьеру и в китайском кинотеатре «Граумана». Уловка не сработала, но поклонники все равно хорошо провели время: устраивали сражения на световых мечах, собирали деньги на благотворительность и в целом поддерживали атмосферу вечеринки. «Нерди Гра» [1430] – назвал это событие один поклонник.

Лукас и Маккаллум посетили премьеру «Мести ситхов» 16 мая в кинотеатре «UCI Эмпайр» в Лондоне, который показывал фильм в качестве заключительной части марафона всех шести частей «Звездных войн». Лукас беспокоился, что картина покажется зрителям слишком мрачной; кстати, из-за присутствующих сцен насилия «Месть ситхов» получила рейтинг PG-13, первый такой рейтинг среди фильмов по «Звездным войнам». «Этот фильм несчастливый по всем меркам, – сказал Лукас. – Это трагедия… Наверняка он станет самым неуспешным из “Звездных войн”… Но я к этому готов»[1431][1432].

Он ошибся. «Месть ситхов» установила рекорд по сборам в

первый же день, заработав 50 миллионов долларов, к первым выходным заработок приближался к 108 миллионам, а к концу года фильм собрал 848 миллионов по всему миру. Более того, мрачная тематика совсем не оттолкнула поклонников или критиков; наоборот, многие посчитали, что Лукас наконец пришел в форму. А. О. Скотт, который разгромил первый и второй эпизоды в «Нью-Йорк таймс», решил, что третий фильм – лучший не только среди приквелов, он даже лучше, чем оригинальные «Звездные войны». Критик из «Вэрайети» тоже посчитал, что Лукас искупил свою вину после разочарования двух первых фильмов, и объявил: «Несмотря на то что поклонники в той или иной степени потеряли веру после “Угрозы” и “Клонов”, большинство вновь готовы верить»[1433].

В «Ньюсуик» Дэвид Энсен сравнил фильм с «Империя наносит удар» и поаплодировал самому Лукасу за художественную преемственность. «Несмотря на все технологические изменения, введенные Лукасом, его детский наивный подход к повествованию… остался таким же, – писал Энсен. – Можно спорить, к лучшему этому или к худшему. Но нельзя отрицать, что он сохранил свое изначальное видение и что это видение навсегда изменило культурный ландшафт»[1434]. Однако даже Энсен и Скотт отметили, что им приходилось терпеть традиционно слабые диалоги Лукаса, а также полное отсутствие искры между двумя героями романтической линии и чрезмерное хвастовство спецэффектами – хотя все, как всегда, любили Йоду, что подтверждало высокие способности Роба Коулмэна как аниматора.

Лукас был доволен реакцией на «Месть ситхов», но с еще большим упоением он наконец перерезал ленточку на торжественном открытии Центра цифровых искусств в Президио в июне. Комплекс был официально назван Центром цифровых искусств имени Леттермана, в честь военного госпиталя, который стоял на этом месте с 1898 года; архитекторы даже спланировали некоторые здания так, чтобы в них вошли прежние фундаменты госпиталя: так уникальная история Президио вплелась в ДНК нового Центра. На кампусе площадью в девять гектаров находились четыре пятиэтажных здания из кирпича и терракоты общей площадью около восьмидесяти тысяч квадратных метров: все было построено за 350 миллионов долларов, которые полностью выделила «Лукасфильм». Сюда, под японские клены и плакучие ивы, к виду на мост Золотые Ворота и Дворец изящных искусств, Лукас перевез ILM, THX, LucasArts, Образовательный фонд Джорджа Лукаса и штаб-квартиру «Лукасфильм» – всего две с половиной тысячи сотрудников.

У Лукаса так и не получилось переселить ILM на ранчо, но наконец-то удалось объединить ее с остальными: он не только обеспечил компанию лучшим оборудованием и самой современной инфраструктурой, но и поместил работников туда, где они могут с легкостью общаться и сотрудничать с коллегами из THX и «ЛукасАртс», двумя самыми прибыльными подразделениями. Как и в случае со зданием «Кернер», где Лукас прятал ILM у всех на виду, он не стал широко объявлять, что же происходит внутри этих четырех достаточно чопорных зданий; единственной подсказкой была бронзовая статуя Йоды у главного входа. После двадцати пяти лет попыток разузнать, что же происходит на ранчо Скайуокер в холмах Никасио, и нестерпимого желания попасть туда, публика наконец получила доступ в комплекс «Лукасфильм», пусть даже и ограниченный. Посетителей пускали в вестибюль корпуса B, где они могли увидеть реквизит из «Звездных войн» и другие экспонаты, в том числе полноразмерные копии Дарта Вейдера и Бобы Фетта. И в качестве очередного подтверждения, что Лукас не прочь немного посмеяться над собой, у одной из стен стояла гигантская «карбонитовая» установка, но в ней был «заморожен» не страдающий Хан Соло, а Джа-Джа Бинкс с высунутым языком.

Президент «Лукасфильм» Мишлен Чау считала, что явное присутствие компании в сообществе Сан-Франциско идет на благо и корпорации, и региону – особенно после того, как из-за сокращения прибылей Коппола и продюсер Сол Зэнц закрыли свои киностудии. «Мы провели много лет в укрытии, и я не уверена, что это пошло нам на пользу, – сказала Чау. – Мир изменился. Чтобы стать эпицентром цифровой революции, мы должны выбраться наружу и нести весть о нашем деле»[1435]. Ползли слухи, что выход компании в свет означает готовность Лукаса к выводу акций на рынок, но этот слух Чау сразу же развеяла. У «Лукасфильм» всегда будет лишь один акционер – Джордж Лукас.

Вечером 9 июня 2005 года Лукас надел смокинг – редкая ситуация, – чтобы получить Премию за пожизненные достижения Американского института киноискусств (AFI Award), которую ежегодно вручают тем, чья карьера «обогатила американскую культуру»[1436]. Многие считали, что это должно было произойти уже давно; Харрисон Форд получил эту же награду в 2000-м, а Спилберг еще в 1995 году. Нравятся вам фильмы Лукаса или нет, невозможно отрицать, что он обогатил американскую культуру; за последние три десятилетия он, по сути, *создал* ее, либо через серьезные инновации в технологиях и мерчендайзинге или же

просто через персонажей и истории из его кинофильмов.

Обычно Лукас с презрением относился к премиям, но казалось, что он искренне тронут шумихой вокруг помпезной этой награды. После сердечного представления Спилберга – «ты сделал для коллективного сознания этой планеты больше, чем сам когда-нибудь сможешь понять», – Лукас взошел на сцену под громогласные овации взлетевших с мест гостей, а затем победоносно поднял награду над головой. Он тепло поблагодарил собравшихся. «Я почти ожидал, что в комнате будут одни штурмовики и принцессы Леи», – пошутил он и посмеялся впервые, но далеко не последний раз за тот вечер – и поблагодарил Спилберга: «моего партнера и товарища, моего вдохновителя и соперника». Потом превознес Копполу за его помощь в самом начале. «Фрэнсис никогда не терял веру в меня, – искренне сказал Лукас, – из невежды, который не мог написать и строчки, он превратил меня в короля деревянных диалогов», – над этой фразой Харрисон Форд смеялся громче всех остальных. Однако самую большую благодарность Лукас выразил своим детям: «они сделали мою жизнь совершенно особенной». Аманда и Кэти, сидевшие рядом со Спилбергом, не стесняясь, плакали[1437].

«Я люблю кино, – завершил речь Лукас. – Разное… не важно, большое или маленькое. Я люблю смотреть фильмы. Люблю снимать их. Но если бы никто не наслаждался ими и не ценил их, то в этом не было бы смысла. Так что спасибо всем, кто ходит в кино, – сказал он с теплотой, – особенно на *мои* фильмы!»[1438]

И все продолжили ходить в кино – особенно на его фильмы – целое лето. «Месть ситхов» подошла к концу года как самый прибыльный фильм в Соединенных Штатах за 2005 год и третий по прибыли среди шести частей «Звездных войн». Кроме того, он стал кульминацией двух трилогий, которые заняли больше тридцати лет жизни Лукаса. Лукас был «счастлив и вздохнул свободно» после окончания работы над сагой – так он сказал репортеру. Теперь, когда все закончилось, и особенно когда у него в распоряжении появилась новая цифровая игровая площадка в Президио, он был готов двигаться дальше. «Я собираюсь заняться совсем другими проектами, – сказал он в интервью «Американ Синематографер», – вещами, о которых мечтал очень давно. И это будет совершенно новый тип кинематографа»[1439].

Это будут сложные авторские фильмы, сказал он, а может, и новый фильм с Индианой Джонсом. Но об одном он знал точно: со «Звездными войнами» покончено. «Конец, – сказал Лукас. – У меня много других планов… И я не должен перед кем-то за это

отвечать… Я заслужил возможность делать то, чего хочу»[1440].

13. Отпускать. 2005–2016

Джордж Лукас влюбился.

Это случилось, как часто бывает с любовью, неожиданно. В возрасте шестидесяти одного года Лукас в основном сосредоточился на отцовстве. Как бы банально это ни звучало, но он всегда называл его работой, которая приносит больше всего счастья. «Было время, когда я жил только ради кино, – говорил он, – но теперь знаю правду: дети – ключ к жизни, ключ к радости, ключ к счастью»[1441]. Однако он признавал, что «растить детей самому очень одиноко… Без двоих [родителей] всегда есть эмоциональная недостаточность. Тебе не с кем делиться. Хотя не нужно идти с кем-нибудь на компромисс. Но давайте признаем, – добавил он с легкой грустью, – я бы хотел состоять в браке. Но не состою. Взрослея, понимаешь, что идеальной жизни не существует»[1442].

Когда его спросили о личной жизни в 2005 году в передаче «60 минут», Лукас громко рассмеялся. «Какая личная жизнь? – спросил он. – Ничего особенно не поменялось… Я бы с радостью женился вновь, но только если встречу подходящего человека». Он признал, что в таком возрасте слишком многое в его характере устоялось, и временами он может быть «сложным», но считал, что «та, кем бы я мог заинтересоваться сейчас, наверняка такая же»[1443]. Когда Копполу спросили о Лукасе в «60 минутах» несколькими годами ранее, он рассказал, что проблема в «очень высоких стандартах [Лукаса]. То есть ему хочется сразу королеву Нур, или Грейс Келли, или кого-нибудь в таком духе, – сказал Коппола. – Она не должна быть слишком высокой, и она должна чудесно ладить с детьми». Но Лукас сразу же отмел обвинения в требовательности. «Я хочу сказать тем, кто одинок: нет, я не требователен, – настаивал он. – Я просто жду правильного человека. И я не собираюсь жениться на первой встречной, потому что брак – серьезная вещь»[1444].

Молния ударила там, где Лукас меньше всего ожидал: среди бесконечных конференций и благотворительных вечеров, которые он посещал с отупляющей регулярностью. На одном из таких людных мероприятий друзья познакомили его с тридцатисемилетней Меллоди Хобсон, президентом чикагской финансовой фирмы «Ариэль Инвестмент», одной из крупнейших компаний по управлению финансами в собственности афроамериканцев. Хобсон – выпускница Принстона – была умной и харизматичной, с большим кругом влиятельных друзей, которые ею восхищались: среди них были Опра Уинфри,

Джеффри Катценберг, Уоррен Баффет и бывший сенатор Билл Брэдли. Его преподобие Эл Шарптон называл ее «бизнес-принцессой черной Америки»[1445]. Принцесса или нет, но Лукас сразу же влюбился. К началу 2006-го они уже вовсю, хотя и без шума, встречались.

Некоторое время они держали свои отношения в тайне и очень хорошо скрывались: лишь немногие друзья понимали, что они пара. Как-то Хобсон мимоходом упомянула Арианне Хаффингтон, что идет на ужин с Лукасом, и та отпрянула с удивлением. «Я сказала: “Тебе нельзя идти”, – вспоминала Хаффингтон, – я думала, он ловелас». Такое предположение наверняка бы ужаснуло Лукаса[1446]. Вскоре Лукаса и Хобсон стали все чаще видеть вместе на престижных мероприятиях: в 2006 году они появились на приеме в Белом доме, где Спилберга наградили премией центра Кеннеди, а затем на церемонии вручения премии «Оскар» в 2007-м, где Опра смотрела на телеэкран в приятном неверии, наблюдая за тем, как ее подруга сидит рядом с Лукасом и смеется.

Тем, кто видел их вместе, сразу было понятно, что все серьезно. Лукас и Хобсон согласовывали свои загруженные графики так, чтобы видеться каждые выходные – а когда они были вместе, казалось, что они все время держатся за руки. «Я знаю Джорджа уже очень давно и никогда не видел его таким счастливым», – говорил Дэвид Геффен[1447]. Мэттью Роббинс, который знал Лукаса дольше всех остальных, искренне радовался за пару. «Они очень любят друг друга», – отмечал он[1448].

Разница в возрасте и расе не волновала их друзей – или их самих. «[Наши отношения] возможны, потому что мы оба люди невероятно широких взглядов, – сказала Хобсон Уинфри. – И мы открыты тому, что приносит нам вселенная. Я считаю, у нас не было готовых установок о том, каким должен быть партнер, и это подарило нам возможность открыть для себя кое-что неожиданное»[1449]. Лукас тоже понимал, что они необычная пара. «Я шестидесятник, с западного побережья, либерал, радикал, претенциозный художник, верный приверженец движения “нас – 99 %” [1450] еще до того, как оно появилось. Она с восточного побережья, выпускница Принстона, фондовый менеджер с Уолл-стрит… Никто бы не подумал, что мы можем быть вместе, что у нас есть что-то общее, – объяснял Лукас. – Но внезапно мы… поняли, что общее у нас *все*… Мне она понравилась, потому что она *очень-очень* умная… Если ты красивее меня, умнее меня и при этом уживаешься со мной, больше ничего не нужно. Я сражен».

Как сказал Энакин Скайуокер в сценарии Лукаса к «Атаке

клонов», «безусловная любовь – неотъемлемая часть жизни джедая». Эти слова Джордж Лукас написал в 2002-м, а через четыре года обрел эту безусловную любовь.

В умах сотрудников «Лукасфильм» крутился лишь один вопрос: а что теперь?

Лукас снял эпизоды I, II и III, но будут ли VII, VIII и IX? Лукас окатывал все ожидания ушатом холодной воды; он настаивал, что навсегда покончил со «Звездными войнами». «Меня все время спрашивают: “Что же случилось после “Возвращения джедая”? “Но на этот вопрос на самом деле нет ответа, – терпеливо говорил он репортеру. – Фильмы рассказали историю Энакина Скайуокера и Люка Скайуокера, и, когда Люк спасает галактику, а его отец обретает искупление, история заканчивается»[1451][1452]. Однако для «Лукасфильм» это означало потерю очень прибыльного источника дохода; только приквелы собрали на продаже билетов 2,4 миллиарда долларов, и большая часть прибыли отправилась обратно в компанию.

Так что без новых «Звездных войн» «Лукасфильм» должна стать компанией «на основе безделушек», – сказал Лукас, не то чтобы шутя. Они будут выпускать книги, и видеоигры, и музыку, и спецэффекты, но за исключением еще одного фильма об Индиане Джонсе кино больше не будет. «Я не собираюсь управлять кинокомпанией. Это последнее, чем бы мне хотелось заниматься в этом мире, – сказал Лукас в интервью «Нью-Йорк таймс». – Я пытаюсь вернуть компанию к тому состоянию, когда она могла функционировать без меня и «Звездных войн», когда ей не требовался какой-нибудь гений во главе. Я не хочу больше визионерствовать»[1453].

В то время «Лукасфильм» можно было позавидовать; по сути, у компании не было долгов («Я против долгов», – заявил Лукас годами ранее и держал слово). Лукас хотел, чтобы компания полностью себя обеспечивала. ILM, THX и «Скайуокер Саунд» приносили основную часть прибыли, и значительная доля приходила от проектов, не связанных со «Звездными войнами». Но теперь ILM стала лишь одной из многих компаний по производству цифровых спецэффектов, предлагавших свои услуги на рынке. Да, возможно, она была гениальным старцем с самым крутым автомобилем – и все же всего лишь одной из многих. Кстати, «Месть ситхов» стала первым фильмом из саги «Звездных войн», за который ILM не получила номинации на «Оскар». Крисси Инглэнд, новый президент ILM, собиралась сделать компанию еще более проворной и гибкой, предоставляя своих сотрудников другим мастерским или как консультантов режиссеров.

Проблемы «ЛукасАртс» были значительнее; жесткая внутренняя проверка организации, проведенная вице-президентом Джимом Уордом, прошла не очень хорошо. «Я натолкнулся на серьезный беспорядок», – вспоминал Уорд[1454]. Подразделение промахнулось в оценке растущей популярности консольных игровых систем вроде «Плейстейшен» и «Иксбокс» и продолжало выпускать игры в основном для рынка персональных компьютеров. И Лукас, и Уорд были недовольны тем, что «ЛукасАртс» не может придумывать оригинальные игры; большинство из выпускаемых до сих пор полагались на вселенную «Звездных войн», а Лукас хотел искоренить эту привычку. В попытке сократить расходы и сменить цели подразделение урезало состав сотрудников и закрыло несколько текущих игровых проектов. Но проблемы сохранялись в течение нескольких лет.

Один из вице-президентов «Лукасфильм» размышлял, не «поставил ли Джордж себе целью вырастить следующее творческое поколение». Лукас полностью отмел это предположение. «Не то чтобы нам нужно выпускать по фильму в год. Мы – не «Пиксар, – сказал он с тенью усмешки. – Я не прошу этих людей выпускать гигантские хиты. Я пытаюсь построить компанию, которая не творит чудеса, а просто делает хорошую работу»[1455]. Но сравнение с «Пиксар» было точным – и, наверное, немного некомфортным. После продажи компании Стиву Джобсу в середине восьмидесятых Лукас наблюдал, как соперница выпускает один мультипликационный блокбастер за другим. Он усвоил урок. После пятнадцати лет равнодушия к компьютерной анимации Лукас решил сам вступить в игру и основал «Лукасфильм Анимейшен», которая разместилась в офисах рядом с ранчо Большой Камень и в здании в форме песчаного краулера, которое он строил в Сингапуре: так «Лукасфильм» официально обрела международное присутствие.

Выпустив все фильмы по «Звездным войнам», Лукас теперь вкладывал усилия в несколько телесериалов. Частично это был вопрос стоимости; за те же 200 миллионов долларов, которые он мог бы потратить на кинофильм, он может сделать телефильмов на пятьдесят два часа. «На рынке будущего именно это выйдет в авангард, потому что все можно будет скачать и посмотреть за плату», – предсказал он. Невероятно прозорливое заявление: он ожидал появления стриминговых сервисов и «фильмов по запросу» для телевидения и кино за десять лет до распространения подобной технологии[1456]. Но это был все тот же Джордж Лукас, который в интервью «Уолл-Стрит Джорнал» в 1994-м сообщил, что людям «реально понравится» через

компьютер «заказывать вещи прямо из дома и не выходить за ними на улицу», по сути, описав привлекательность и удобство Amazon.com за год до того, как компания публично заявила о своем существовании. В том же интервью он предсказал популярность, как он их называл, видеоигр «по общему проводу», в которые можно будет играть «с двумя или тремя другими людьми и видеть их всех, пока играешь», в точности описав сложный мультиплеерный функционал современных видеоигр в то время, когда для выхода в Интернет все еще требовалось подключение к стационарному телефону[1457].

Несмотря на свою декларацию «Больше никаких «Звездных войн»!», Лукас взбудоражил поклонников объявлением, что начал работу над двумя сериалами по «Звездным войнам» для телевидения. Один – игровой телесериал «Звездные войны: Преступный мир», в котором предполагалось рассказать о преступниках и бандах (Маккаллум позднее сравнил его с «Дедвудом [1458]» в космосе) в эпоху между III и IV эпизодами франшизы. Сериал зачах на стадии подготовки и не был выпущен. Второй – мультсериал с компьютерной анимацией под названием «Войны клонов», который продолжал одноименный микросериал Геннадия Тартаковского для «Картун Нетворк» о приключениях Оби-Вана и Энакина во время Войн клонов. Однако Тартаковский посчитал идею ужасной и обвинил Лукаса в том, что он слишком часто черпает из одного источника. «Так делать легче всего, ведь ему не приходится придумывать новую вещь целиком, – сказал Тартаковский. – А ведь он мог бы еще так много всего исследовать».

«Тут не стоит задача доказать что-то кому-то, – настаивал Лукас. – У меня нет такой необходимости»[1459][1460].

И все равно Лукас – в то время он говорил, что «частично вышел на пенсию»[1461] – был настроен «снять собственный художественный фильм, который в первую очередь исследовал бы эстетику и нормы кино… [таким] кинематографом я не занимался с университета, так что я с нетерпением жду возвращения к основам кино»[1462]. Генеральный директор «Лукасфильм» Мишлен Чау уже много раз слышала подобные речи. Лукас мог сколько угодно заниматься своим великим искусством; ее главная забота была «думать о жизни после «Звездных войн» и после Джорджа»[1463].

Вот только «Звездные войны», казалось, уходить никуда *не собирались*. Продажи товаров по вселенной все росли, и прибыль могла бы обеспечивать «Лукасфильм» многие годы, если не десятилетия. Один лишь «Эпизод III» принес 3 миллиарда долларов по всему миру, а «Хасбро» наблюдала, как ее прибыль

резво поднялась на 15 % благодаря игрушкам по «Звездным войнам»[1464]. К тому времени поклонники покупали почти любые фигурки по вселенной «Звездных войн», каким бы кратким или сумбурным ни было появление персонажей на экране – майор Брен Дерлин! – а в некоторых случаях их не волновало, появлялись ли персонажи в фильмах вообще. Были фигурки Трипио и Арту на основе первых иллюстраций Ральфа Маккуорри и – одна из самых популярных, но безумно редких фигурок, – штурмовик со съемным шлемом, под которым оказывалось лицо Джорджа Лукаса (а если кто-то хотел Джорджа Лукаса, сражающегося за Альянс, то мог приобрести пилота крестокрыла по имени Джорг Сакул – его фамилия, написанная задом наперед).

На горизонте не маячили новые фильмы по «Звездным войнам», но под лицензионными соглашениями «Лукасфильм» выходило множество комиксов и книг, в которых поклонники могли следить за своими героями – и злодеями – и в которых появилось так много новых персонажей, планет, звездолетов и пришельцев, что их официально начали относить к расширенной вселенной «Звездных войн». Галактика так разрослась, что «Лукасфильм» пришлось нанять специальных людей для ведения учета и каталогизирования. Однако именно Лукас, и только Лукас, мог решать, что в конечном счете считать «каноном», то есть официальной частью вселенной «Звездных войн».

Но по большому счету он обладал совсем незначительным влиянием на свою мифологию. «Звездные войны» больше не принадлежали «Лукасфильм» или даже Джорджу Лукасу; они принадлежали всем. И в 2007 году, в тридцатую годовщину премьеры «Звездных войн», это было очевидно как никогда. В первый день года Лукас выступил распорядителем Парада роз в Пасадене, окруженный сотнями поклонников в костюмах штурмовиков, рыцарей-джедаев, таскенов и имперских офицеров. Весь год празднества в честь «Звездных войн» устраивали по всему миру. Почтовая служба США выпустила памятные почтовые марки и перекрасила четыре сотни почтовых ящиков по всей стране под R2-D2. В мае на фестиваль «Селебрейшен IV» собралось тридцать пять тысяч человек, так что он стал одной из самых крупных конвенций по «Звездным войнам», а двумя месяцами позже тридцать тысяч поклонников из Европы прибыли в выставочный центр «ЭксСел» в Лондоне в рамках фестиваля «Селебрейшен Европа»: это была первая конвенция за пределами Соединенных Штатов, проведенная с одобрения «Лукасфильм». В Париже официальный фан-клуб «Звездных войн» провел показ всех шести фильмов на конвенции «Реюнион II» в самом большом

кинотеатре Европы с одним экраном – «Гранд Рекс».

Даже сам Лукас подключился к шумихе – он возглавил показ и обсуждение самого фильма в официальный день рождения, 25 мая, в кинотеатре имени Сэмюэля Голдвина в Лос-Анджелесе. Там он сострил – сообщил, что опять хочет кое-что поменять в первом фильме («Это ШУТКА, народ!» – кричал он, удаляясь от толпы[1465]). В последнее время Лукас все чаще и чаще с готовностью становился объектом шуток – эту перемену в настроении наверняка можно отнести на счет влияния Меллоди Хобсон. Он даже сотрудничал с создателями пародийного мультсериала «Робоцып» и автором «Гриффинов» Сетом Макфарлейном при записи любовных, но часто колких пародий и на «Звездные войны», и на самого себя. В «Робоцыпе» Лукас одолжил голос своей кукольной версии, которая бормочет абсолютно точное «О боже милостивый…», когда выходит из лифта и наталкивается на сотню обожателей – этот момент наверняка был основан на личном опыте.

Большинство кинематографистов наверняка были бы довольны, если б их осаждали рьяные поклонники одной-единственной культовой франшизы. Но в то лето у Лукаса в планах был еще один узнаваемый фильм. В июне они со Спилбергом отправились на сельские просторы Нью-Мексико, чтобы начать съемки фильма под кодовым названием «Жанр», который Лукас все же чаще упоминал под более привычным именем – «Индиана Джонс IV».

Возможно, это было закономерно, но возвращение Индианы Джонса на большие экраны превратилось в приключение длиной в двадцать лет, по пути было ранено множество сценаристов, а старые друзья не смогли избежать разногласий.

Долгое время у остроумного археолога все шло не очень хорошо, начиная, возможно, с самого главного элемента любого фильма об Индиане Джонсе: а именно, какой артефакт доктор Джонс будет искать в этот раз? Лукас считал, что придумал ответ еще в 1992-м, всего через несколько лет после премьеры «Индианы Джонса и последнего крестового похода». Поработав с Харрисоном Фордом над серией «Индианы Джонса», действие которой частично происходит в пятидесятые годы, Лукас убедился, что и сам фильм должен происходить в ядерный век. «[Я подумал,] если действие вести в пятидесятые, мы сможем сделать кино в духе пятидесятых, – сказал Лукас, – [и] это может быть забавно… Так что я решил: «А вот и макгаффин: инопланетяне». Ради бога! Это ведь беспроигрышная идея»[1466].

Но она проиграла. И Форд, и Спилберг наложили вето на эту

идею, особенно сопротивлялся ей Спилберг. «Я снял “Инопланетянина”, “Близкие контакты”; хватит с меня пришельцев, – сказал Спилберг, – поэтому я сопротивлялся этой [идее] многие годы». Однако Лукас, как всегда, взял его своим упрямством и уговорил позволить составить синопсис; он пригласил сценариста Джеба Стюарта – Стюарт только закончил работу над хитом с Фордом, фильмом «Беглец», – чтобы тот помог ему со сценарием. Они с Лукасом завершили первый черновик под названием «Индиана Джонс и летающая тарелка с Марса» в 1994 году. «Там рассказывалось об участии Индианы Джонса в Розуэллском инциденте, – сказал Лукас, и как было обещано: – Макгаффином стали пришельцы»[1467]. Лукас продолжал редактировать сценарий весь следующий год, сначала со Стюартом, а потом с Джеффом Боамом, который участвовал в написании сценария к «Индиане Джонсу и последнему крестовому походу». К 1996-му и Лукас, и Спилберг были достаточно довольны сюжетом, чтобы летом начать готовиться к съемкам.

А затем вышел «День независимости», научно-фантастический блокбастер 1996 года, который по большей части крутился вокруг пришельцев и летающих тарелок. Спилберг внезапно потерял решимость. «Мы не будем снимать фильм с летающей тарелкой, – резко заявил он Лукасу, – ни за что». Сценарий отправился в ящик стола Лукаса и оставался там до февраля 2000 года, в который Харрисон Форд получил Премию Американского института киноискусств: церемония вручения вновь свела вместе Лукаса, Форда, Спилберга и продюсеров «Индианы Джонса» – Фрэнка Маршалла и Кэтлин Кеннеди. Пока они вместе пили и беседовали за кулисами, Форд мимоходом спросил: «Как там поживает «Инди IV»?» Два месяца спустя Форд, Лукас и Спилберг собрались вместе, чтобы обсудить возможные сюжеты будущего приключения Индианы Джонса. Единственное требование Лукаса звучало так: «Не буду участвовать без инопланетян. Это единственная выигрышная идея». Спилберг наконец сдался. «Совместная работа с Джорджем всегда одинакова, – говорил он с теплотой. – Мы по-прежнему спорим, ищем компромиссы и по-прежнему обходимся друг с другом как братья. Мы и есть братья»[1468].

В течение следующих двух лет Лукас продолжал переписывать и редактировать сценарий даже во время полномасштабной работы над «Атакой клонов». Несмотря на неутихающее недовольство Форда и Спилберга, он не мог оставить идею с пришельцами и недавно придумал новый макгаффин. «Вообще, у нас уже была написана [неснятая] серия

«Молодого Индианы Джонса» о хрустальном черепе, который был найден в Гватемале, – рассказал Лукас. – Я подумал, что это здорово, потому что артефакт сверхъестественный. Так что мы начали обсуждать: «Ну а что, если это череп пришельца?» Спилберг согласился, что такой артефакт достоин интереса Индианы Джонса, и они с Лукасом пригласили Фрэнка Даребонта, талантливого сценариста и режиссера, автора «Побега из Шоушенка» и «Зеленой мили», для работы над новым сценарием. Начался период, который Даребонт позднее описал как «впустую потраченный год моей жизни»[1469].

Так как большую часть 2002 года Лукас провел за работой над «Местью ситхов», Даребонт регулярно консультировался со Спилбергом и включал в сценарий видение и предпочтения Спилберга, а не Лукаса. Потому неудивительно, что, когда Даребонт сдал сценарий, озаглавленный «Индиана Джонс и Город богов» в мае 2003-го, «Стивен пришел в восторг». «Мы оба были в восторге, – вспоминал Даребонт. – Это должен был быть его следующий фильм. Он сказал, что это лучший сценарий, который он читал со времен «В поисках утраченного ковчега»… Все сценаристы мечтают о том, чтобы порадовать и вызвать восхищение такого парня, как Стивен Спилберг».

Но Лукас не был рад или восхищен. «Джордж прочитал сценарий, ему не понравилось, и он все остановил, – вспоминал Даребонт с оттенком горечи. – Проект сгинул… Ужасная неожиданность, я вложил туда много сил, и у меня были большие надежды. Мне правда казалось, что я уловил суть, и Стивен тоже так думал»[1470].

Лукас и Спилберг просидели над проектом еще год, и Лукас пытался править сценарий Даребонта. Потом наконец пригласил еще одного сценариста, Джеффа Натансона, который написал «Поймай меня, если сможешь» для Спилберга. Лукас признал, что сценарист «в некоторой степени разрывался между мной и Стивеном», но отверг и версию Натансона, которая называлась «Индиана Джонс и атомные муравьи». Дальше к сценарию приступил Дэвид Кепп, который уже был знаком с работой в рамках франшизы: он написал сценарии двух фильмов «Парка Юрского периода» и первого «Миссия невыполнима». Кепп в основном работал со Спилбергом, но считал, что Лукас тоже «фонтанирует идеями», и в июле 2006-го он представил им сценарий с подходящим для ядерного века трагическим названием, «Индиана Джонс и разрушитель миров». Лукас *все еще* не был полностью доволен – он настаивал на появлении летающих тарелок, – но после нескольких редакций и правок к Рождеству 2006 года наконец получился устроивший его вариант:

прошло почти четырнадцать лет с тех пор, как он придумал свою «беспроигрышную» идею. При готовом сценарии камнем преткновения стало название фильма. Лукас хотел, чтобы он назывался «Индиана Джонс и Королевство хрустальных черепов», а Спилберг настаивал, что «хрустальный череп» должен быть один, – и выиграл этот спор. «Мы со Стивеном с возрастом стали более придирчивыми», – вздыхал Лукас. По словам Спилберга, Лукас наконец-то вскинул руки над головой, показывая, что сдался. «Да мне все равно, как ты его назовешь, – сказал Лукас. – Просто вставь куда-нибудь слово “королевство”»[1471].

К подготовке «Индианы Джонса и Королевства хрустального черепа» вернулась большая часть прежнего актерского состава и съемочной группы. Хотя Спилбергу не удалось заманить Шона Коннери, который уже вышел на пенсию, и Форд, и Карен Аллен вернулись, как и продюсеры Фрэнк Маршалл и Кэтлин Кеннеди, которые за последние тридцать лет выпускали один мощный фильм за другим. Но произошла одна большая перемена по крайней мере для Лукаса; еще до того, как был снят первый кадр, Спилберг ясно дал понять, что хочет использовать минимум цифровых спецэффектов. «Стивен сказал: “Не хочу этого. Хочу снимать по-настоящему”, – вспоминал Лукас. – Так мы и снимали». Жалоб было мало. «Мне нравится находиться на настоящей съемочной площадке», – признался Форд, который в шестьдесят пять лет исполнял большую часть каскадерских трюков самостоятельно с минимальной помощью компьютера. «Мне не особо нравится общаться с синим экраном»[1472].

Работа проходила в том же энергичном темпе, в котором Лукас организовывал съемки каждого фильма про Индиану Джонса. Съемочная площадка перемещалась из Нью-Мексико через Коннектикут и на Гавайи – в каком-то смысле это было возвращение к истокам, потому что именно там на пляже в 1977 году Лукас и Спилберг придумали Индиану Джонса. Затем, наконец, началась работа в павильонах в Лос-Анджелесе, и все это за восемьдесят дней. Спилберг говорил, что режиссирование этого фильма было «отдыхом» – и правда, после создания более темных и интеллектуальных фильмов вроде «Мюнхена» и «Войны миров», он был очень рад вернуться к более китчевому поп-видению и вкусам Лукаса… даже если не полностью их разделял[1473]. «Мне никогда не нравился этот макгаффин, – признался Спилберг позднее. – Мы с Джорджем очень много спорили о нем. Я не хотел, чтобы макгаффином были пришельцы или существа из другого измерения. Но я верен лучшему другу, – заметил он с искренней теплотой. – Если он написал историю и верит в нее, то я буду снимать фильм так, как Джордж его

представляет, даже если сам во что-то не верю. Я добавлю свои штрихи, приведу своих актеров, сниму так, как хочу снять, но я всегда уступлю Джорджу место рассказчика в серии фильмов об Инди. И никогда не буду ругаться с ним из-за этого»[1474].

Так как цифровые спецэффекты почти не требовались, постпродакшен «Хрустального черепа» продвигался быстро. Спилберг в пику высокотехнологичному Лукасу смонтировал весь фильм вручную на пленке; Лукасу оставалось только удивленно покачать головой и сказать, что его друг «парень сентиментальный». Но Лукас понимал, что зрители тоже сентиментальны. «Со стороны старшей аудитории очень много ожиданий, потому что они любят предыдущие фильмы», – говорил он, прекрасно понимая, что сильно рискует разочаровать поклонников, которые ждали следующий фильм об Индиане Джонсе двадцать лет – подобное разочарование он испытал на себе лично после возвращения к «Звездным войнам»[1475]. «Мы можем навредить себе, – признался Лукас в интервью журналу «Тайм». – Все опять будут нас критиковать. Мы, по сути, делаем новую “Скрытую угрозу”. Не важно, как мы это делаем, не важно, что мы делаем, у нас ни за что не получится фильм с той атмосферой, которую помнят люди»[1476].

Сначала казалось, что у него правда есть причины беспокоиться. Негативные рецензии на фильм появились еще до премьеры, назначенной на 22 мая 2008 года, однако в основном на сайтах поклонников в Интернете, несмотря на все попытки Лукаса строго контролировать доступ прессы. Все же большинство рецензентов подошли к оценке более сдержанно, а некоторые, например, Роджер Эберт – под заголовком «Признаю: я в восторге от “Инди”» – чувствовали, что чуть ли не морально обязаны защищать фильм. «Фильм об Индиане со всем его буйным огнем может не понравиться лишь обладателям холодных сердец и слабого воображения», – написал Эберт[1477]. Более типичными были прохладные рецензии, как в «Нью-Йорк таймс»: критик назвал фильм достаточно приятным, но отметил отсутствие «чувства открытия» и возложил вину за это на Спилберга, который «вырос из историй для увлеченных детей»[1478]. «Ньюсуик», позаимствовав метафору из «Бульвара Сансет», привела, наверное, самый краткий и убедительный анализ «Хрустального черепа»: «Инди все еще велик; но в новом мире кинофраншиз “Хрустальный череп” кажется мелким»[1479].

Тем не менее фильм заработал 151,1 миллиона долларов в первые пять дней проката – впечатляющая цифра, пусть и не рекордная, несмотря на значительную поддержку «Парамаунт» и Спилберга, которые агрессивно рекламировали фильм[1480].

Лукас тоже старался изо всех сил, но он выглядел мрачно во время рекламного тура, а его раздражение ощущалось почти физически.

«Я люблю делать фильмы; но я не большой любитель их продавать, – сказал он «Нью-Йорк таймс» в конце июня. – Я буду заниматься продажей еще максимум две недели. Затем меня можно списывать»[1481].

Лукас поклялся, что как только покончит с «Индианой Джонсом», отправится «делать мои собственные маленькие фильмы – игровые фильмы, но я не уверен, что их где-то будут показывать»[1482]. Между тем Коппола занимался именно этим: он написал, срежиссировал и спродюсировал фильм «Молодость без молодости» с бюджетом в 5 миллионов долларов. Картина была выпущена в декабре 2007 года всего в восемнадцати кинотеатрах и, что вполне предсказуемо, быстро пропала из виду. Коппола не собирался извиняться за свои занятия искусством. «Мы снимаем фильмы для себя, – сказал он. – Если никто не хочет их смотреть, что мы можем поделать?»[1483] Лукас, хоть и поддерживал позицию «искусство ради искусства», не желал мириться с мироощущением художника-мученика. «Если ты создаешь произведение искусства или фильм, а никто их не видит, то я не понимаю, в чем тут смысл», – настаивал он[1484]. В любом случае его собственные странные фильмы опять были отложены на неопределенное время. «Иногда очень легко отвлекаешься, – признал он. – По крайней мере я такой»[1485]. Особенно когда дело касалось “Звездных войн”, как он их называл, «моей любимой песочницы»[1486].

На этот раз он отвлекся на «Войны клонов», мультсериал с трехмерной графикой; он начал продюсировать его с бесценной помощью режиссера, сценариста и аниматора Дэйва Филони, который впечатлил Лукаса своей работой над хитом для «Никелодеон» «Аватар: Легенда об Аанге». Филони оказался хорошей «находкой»; он был не только опытный и талантливый режиссер и аниматор, но еще и поклонник «Звездных войн»: об имперской политике он рассуждал так же легко, как сам Лукас. Вместе они проработали ранние черновики «Звездных войн» в поисках идей, которые можно развить в новом мультсериале, и писали сценарий на ранчо Большой Камень вместе с командой таких же преданных поклонников «Звездных войн», в которую в итоге вошла дочь Лукаса Кэти.

Лукас подошел к продаже этого мультсериала так же, как к «Молодому Индиане Джонсу»: подождал несколько лет, пока команда не завершила как минимум двадцать две серии, а затем

начал обращаться к телеканалам в поисках покупателей. Как обычно, он не собирался торговаться. Он сам профинансировал сериал – каждая серия обошлась ему в сумму от 750 тысяч долларов до 1 миллиона – и просил телеканалы оплатить только лицензионный сбор на распространение и показ. Он считал, что телеканалы должны ожесточенно бороться друг с другом даже за идею заполучить официальную программу по «Звездным войнам» в свою сетку вещания. Кроме того, они не имели права выбирать то, что им нравится; телеканал должен был взять в эфир все двадцать две серии или совсем отказаться от мультфильма. «Мне гораздо легче сделать передачу, которую я хочу, [а потом] спросить: “Вот, все готово, будете брать лицензию или нет?” – говорил Лукас с легким раздражением. – И это все. Никаких комментариев. Мне все равно, что вы там думаете. Вы либо пускаете материал в эфир, либо нет»[1487].

Большинство отказались. Даже канал «Картун Нетворк», крутивший микросериал «Войны клонов» в 2003 году, проявил лишь сдержанную заинтересованность. Но как только Лукас пообещал компании «Тайм Уорнер», что объединит несколько серий и выпустит полнометражный мультфильм «Войны клонов» в кинотеатрах, то студия – почуяв возможность будущих проектов по «Звездным войнам», если начать работу с Лукасом сейчас, – согласилась на распространение фильма и категорически рекомендовала своим партнерам по корпорации, «Картун Нетворк», еще раз взглянуть на предложение Лукаса. В этот раз телеканал согласился взять сериал и пообещал начать показ осенью 2008-го, вслед за летней премьерой мультфильма «Войны клонов» в августе.

К несчастью, мультфильм провалился. Некоторым зрителям не понравился внешний вид персонажей: их головы казались вырезанными из дерева – Лукас говорил, что это сделано намеренно под вдохновением марионеточного телесериала шестидесятых «Тандерберды». Другим не хотелось сопереживать Энакину, ведь они знали, что он скоро станет Дартом Вейдером. Что бы там ни было, «Войны клонов» никому не пришлись по душе. Хотя мультфильм легко отбил свой бюджет в 8 миллионов долларов, заработав почти 65 миллионов, продажа билетов на второй неделе упала так резко, что критики сразу поспешили назвать его первым провалом во вселенной «Звездных войн». «Нью-Йорк таймс», казалось, с особенным упоением указывала на неутешительные финансовые перспективы мультфильма и практически насмехалась над ним под заголовком «Империя не приносит навар»[1488].

Но договор есть договор. Вечером пятницы 3 октября «Картун

Нетворк» показал первую серию «Войн клонов», надеясь на лучшее. К просмотру подключились четыре миллиона зрителей, и эта серия стала самой просматриваемой премьерой в истории телеканала[1489]. Лукас умело рекламировал сериал в прессе и обещал эксклюзивные материалы в Интернете, в том числе игры и серии с комментариями создателей. «Нью-Йорк таймс» униженно признала ошибку и согласилась, что хотя «Войны клонов» не удались, как полнометражный фильм, но полчаса на ТВ были весьма увлекательными. «Картун Нетворк» показала все двадцать две серии первого сезона, а потом продлевала мультсериал на новый сезон каждый год в течение пяти лет. Важно, что Лукас успешно перенес «Звездные войны» в другой формат – теперь они и правда были в эфире всегда и везде.

Лукас наслаждался передышкой от кинематографа. Как он и надеялся, компания отлично справлялась с тем, что он по-прежнему называл «бизнесом безделушек», но, если быть честным, основная часть прибыли по-прежнему шла от товаров и лицензий по «Звездным войнам». «ЛукасАртс», которую недавно освободили от первоначальной директивы Лукаса «никаких «Звездных войн», вновь вернулась к разработке игр по этой вселенной и дарила поклонникам множество возможностей поиграть за рыцарей-джедаев, охотников за головами, штурмовиков и пилотов крестокрылов, или даже поуправлять «Тысячелетним соколом». Она нашла золотую жилу в серии игр «Бэттлфронт», в которой игроки могли управлять армиями, сражающимися за Альянс повстанцев или Империю, а также в невероятно успешных играх «Лего Стар Уорз», где игроки могли пройти через все шесть фильмов, используя транспорт и фигурки из лего.

В комплексе имени Леттермана ILM по-прежнему трудилась за всех остальных и превратилась в главную мастерскую спецэффектов для множества невероятно успешных кинофраншиз – таких как «Железный человек», «Гарри Поттер» и «Пираты Карибского моря». ILM участвовала и в создании спецэффектов не только для самого прибыльного фильма 2010 года, но фильма, который стал самым успешным за всю историю кинематографа: амбициозного и почти полностью компьютерного блокбастера Джеймса Кэмерона под названием «Аватар». Кэмерон собирался сделать «Аватар» первым фильмом трилогии, и Лукас, который кое-что или даже очень много знал о сложностях, опасностях и ожиданиях, приходящих с началом франшизы, публично пожелал Кэмерону удачи. «Создавать новую вселенную страшно, – сказал Лукас в интервью «Нью-Йоркеру». – Я рад, что Джим этим

занялся… в мире немного готовых на такое храбрых безумцев. Я сам сделал подобное со «Звездными войнами», и теперь он пытается их превзойти. Его ждет огромная работа»[1490].

Тем временем «Скайуокер Саунд» занималась звуком для почти что сорока фильмов и телепередач одновременно. Технический корпус находился посреди ранчо Скайуокер, и многие кинематографисты, в том числе Кевин Смит и режиссер-документалист Майкл Мур, полюбили это место и активно использовали инфраструктуру ранчо. Лукас даже построил гостиницу с двадцатью шестью тематическими номерами, названными в честь таких культовых личностей, как Джон Форд, Уинзор Маккей и Джордж Гершвин. На ранчо Скайуокер была своя пожарная команда, которая отвечала на вызовы с ранчо и со всего региона округа Марин: на машинах красовались ярко-красные буквы USC. «Там у нас маленькое киносообщество с особым взглядом на мир, – говорил Лукас. – Нас больше интересуют фильмы, а не деньги»[1491]. Но тем не менее «Лукасфильм» *зарабатывала* деньги.

Они с Хобсон по-прежнему регулярно виделись: либо Хобсон прилетала в Сан-Франциско, чтобы побыть с ним на ранчо, либо Лукас отправлялся в Чикаго, чтобы провести с ней выходные. Лукас, который всегда отличался либеральными взглядами, но в основном был аполитичен, начал проявлять более активный интерес к политике с подачи просвещенной и активной в этой области Хобсон. Ее друг из Чикаго, сенатор Барак Обама, часто работал в офисах «Ариэл», пока велись работы над штаб-квартирой для его президентской кампании. Хобсон активно участвовала в сборе денег для Обамы, и сам Лукас тоже вскоре стал его почитателем – он называл Обаму «будущим героем»[1492]. В 2009-м он обнаружил себя на ужине Ассоциации корреспондентов Белого дома рядом с Хобсон, застегнутым на все пуговицы еще одной удушающей рубашки под смокингом.

Были периоды, когда казалось, что Лукас ищет, чем бы заняться. В начале 2010 года он появился на «Ежедневном шоу Джона Стюарта» – одной из немногих телепередач, помимо «Закона и порядка», которую он регулярно смотрел, – под предлогом рекламы книги, которую написал даже не он[1493]. Вместо этого он говорил о «Войнах клонов» и позволял Стюарту поддразнивать себя по поводу мелких деталей из «Звездных войн» и общей чудовищности «Призрачной угрозы». «Мой сын говорит, что его любимый фильм – “Призрачная угроза”», – невозмутимо сказал Стюарт. – А я ответил ему: “Не может быть”». Перейдя на более серьезный тон, Стюарт спросил Лукаса, как тот относится к любви и ненависти, которые сам породил среди своих преданных,

страстных и в чем-то безрассудных поклонников. Лукас сухо улыбнулся. «Это выдумка. Это метафора. Это нереально, – сказал он ровным голосом. – Можно или любить, или не любить. Хотя никакой разницы нет, поверьте»[1494].

Лукас мог изображать равнодушие, но, казалось, он хотел дальше воевать с поклонниками и в очередной раз внес мелкие изменения в оригинальную трилогию «Звездных войн» перед выходом фильмов в формате блу-рэй в 2011 году. Он опять подправил столкновение Хана и Гридо – казалось, Лукас никогда не сможет оставить его в покое, – а эвоки наконец научились моргать. Но самой еретической, по мнению поклонников, была вставка мучительного крика «Нееееееет!» в уста Дарта Вейдера, когда тот поднимает Императора, атакующего Люка, и убивает его, выбросив через ограду, в конце «Возвращения джедая». Поклонники «Звездных войн» вновь разъярились и бросились жаловаться в социальные сети. «Джордж Лукас ненавидит фанатов “Звездных войн”, – твиттнул один из них, – и только он может по-настоящему им навредить»[1495]. Но как обычно, даже самые разозленные поклонники считали необходимым купить «Звездные войны» в новейшем формате; было продано почти три миллиона копий полной саги в формате блу-рэй, что принесло 258 миллионов долларов. Разницы нет, вот уж точно.

В мае 2011 года Лукас отправился в Диснейуорлд в Орландо на празднование в честь перезапуска «Звездных туров», аттракциона, который Лукас создал для парков «Дисней» еще в 1987 году. Аттракцион не так уж сильно состарился, но из-за достижений в области спецэффектов в прошедшие два десятилетия его решили закрыть на некоторое время для реконструкции. С помощью цифровых технологий и улучшенного механизма ILM и диснеевские воображинеры обновили аттракцион и сделали его более правдоподобным; теперь у посетителей появилась возможность посетить несколько разных планет. Лукас проверял проект два раза в месяц в течение двух лет; ему особенно понравились диснеевские воображинеры, которые не знали слова «нет», и он с теплом относился к генеральному директору «Дисней» Бобу Айгеру. Это было взаимно.

Однажды утром Айгер пригласил Лукаса на завтрак в голливудский ресторан «Браун Дерби». Ресторан обычно не открывался в столь ранний час, так что Лукас и Айгер были там одни – намеренный выбор Айгера, который хотел поговорить с Лукасом наедине. Лукас ковырял вилкой омлет, а Айгер, только что из спортзала, поглощал йогуртовое парфе, и тут Айгер мимоходом задал вопрос, ответ на который страстно желал

услышать уже некоторое время: «Вы бы согласились продать нам “Лукасфильм”?»

Лукас молча жевал, размышляя над ответом. Он *правда* подумывает выйти в отставку, сказал он Айгеру; ему шестьдесят семь, и преобразование «Лукасфильм» в последние несколько лет задумывалось как раз для того, чтобы компания меньше зависела от его руководства и видения. Но у него все еще были текущие проекты – начинался четвертый сезон «Войн клонов» и обсуждались съемки игрового сериала по «Звездным войнам». И оставались идеи нескольких фильмов, которые он мог бы начать воплощать.

Ответом было «нет» – но не безоговорочное. «Я не готов обсуждать это сейчас, – сказал он Айгеру. – Но когда буду, то с удовольствием поговорю с вами».

Айгер, делец, который недавно купил для «Дисней» «Пиксар» и «Марвел», был готов подождать. «Позвоните мне, когда будете готовы», – сказал он[1496].

Лукас надеялся снять еще одну трилогию.

Он обдумывал ее уже очень долго – с конца восьмидесятых, когда у него состоялся разговор с Джорджем Холлом, уважаемым фотографом военной авиации. В то время Холл, ветеран Вьетнама и студент, изучающий военную историю, рассказал Лукасу о «пилотах из Таскиги», военных летчиках-афроамериканцах, которые превозмогли расизм, сегрегацию, предубеждения и стали одной из самых уважаемых истребительных групп во время Второй мировой войны. Эта история прекрасно подходила Лукасу: маленькая группа людей успешно преодолевает неслыханные трудности – именно так он видел себя и «Лукасфильм» в бесконечной борьбе с мейнстримным Голливудом. «Как и “Такер”, эта история слишком хороша, чтобы быть правдой», – сказал Лукас[1497]. Именно такими историями он восхищался. И он хотел воплотить ее на экране.

Но эта история была *большая* – слишком большая, как он думал, для одного фильма. «Вопрос в том, как сделать ее маленькой и личной и при этом рассказать логично?»[1498] Ответ: превратить в трилогию. В первом фильме он собирался рассказать о предыстории летчиков и об их обучении в Алабаме; во втором отследить их успехи в воздушных боях Второй мировой; а в третьем показать возвращение к гражданской жизни, где они продолжили борьбу с расизмом и сегрегацией. «Я представляю себе этот фильм не как историю о расизме, а скорее как приключенческий боевик с воздушными боями, – рассказал он в интервью «Лос-Анджелес таймс» в 1990 году. – Меня всегда

привлекали истории неудачников и интересовали взаимоотношения человека, машины и мастерства»[1499]. Лукас считал очевидным, что начать нужно со средней части трилогии – с воздушных боев Второй мировой войны.

Лукас в каком-то смысле относился к этому фильму как к общественному и моральному крестовому походу, который он вел больше двадцати лет. Тех, кто цинично считал, что приверженность Лукаса расовому равенству началась из-за отношений с Меллоди Хобсон, он мог бы направить к истории создания фильма, который в итоге получил название «Красные хвосты». С самого начала он считал важным найти чернокожего сценариста и чернокожего режиссера для руководства проектом. «Я считал, что это правильный шаг», – говорил Лукас позднее[1500].

Сначала Лукас пригласил помочь с проектом сценариста Кевина Салливана и режиссера Томаса Картера, но после нескольких ложных стартов отложил фильм, чтобы заняться приквелами «Звездных войн». В 2007-м он попробовал вновь. На этот раз он нанял Джона Ридли, писателя и сценариста, который работал над сериалами «Мартин» и «Принц из Беверли-Хиллз», и попросил его написать сценарий для второго фильма трилогии. На место режиссера Лукас выбрал Энтони Хемингуэя, получившего большой опыт на съемках сериала «Прослушка», но все еще новичка в режиссуре художественного кино. Хемингуэй был уверен, что его ни за что не примут на работу; после собеседования на ранчо он попрощался с Лукасом фразой «Да пребудет с вами Сила». «Боже мой, я произнес эту фразу и вышел, и мне сразу захотелось спрыгнуть с пятнадцатого этажа», – сказал Хемингуэй, все еще кривясь от этого воспоминания[1501]. Он ехал домой, ему позвонил Лукас и сказал, что он принят на работу. Хемингуэй остановил автомобиль на обочине и заплакал.

Съемки «Красных хвостов» – название было выбрано по отличительным хвостам истребителей «Таскиги» – наконец начались в апреле 2009 года. Фильм снимали на цифровую камеру, а больше часа воздушных боев должна была на компьютере вставить ILM во время постпродакшена, так что съемки сводились к тому, что актеры сидели в кабинках на фоне зеленого экрана. В своем обычном стиле работы Лукас собрал полный монтаж фильма, выделил места, для которых требовались дополнительные съемки, а затем отправил Хемингуэя их доснимать. В начале 2010 года Хемингуэй был занят на съемках сериала «Тримей» для HBO, Лукас сам встал за камеру и возглавил пересъемку нескольких сцен. Он пригласил художника Аарона Макгрудера, автора комиксов-вставок в мультсериале

«Гетто», чтобы тот помог написать новые реплики для дополнительных сцен. Макгрудер, который за последний год критиковал в своих комиксах и Джа-Джа Бинкса, и самого Лукаса, одновременно нервничал и радовался приглашению, и «был очень счастлив», что они с Лукасом хорошо сошлись[1502]. Джа-Джа Бинкса никто не упоминал. «Совсем нет, – сказал Макгрудер. – Даже близко к тому не подходило»[1503].

После двух лет постпродакшена Лукасу пришлось заняться тем, что он ненавидел больше всего: он начал обходить Голливуд в поисках студии, которая взялась бы за прокат фильма. Покупателей было немного; один из руководителей студии даже не появился на показе, и такое пренебрежение особенно уязвило Лукаса. «Разве это не их работа? – взорвался он. – Разве не их работа хотя бы *посмотреть* фильм?»[1504] Это типичный Голливуд, думал Лукас: они боятся дать шанс любому фильму, который не похож на остальные. «Это все потому, что в фильме только чернокожие актеры, – сказал он Джону Стюарту с некоторой печалью. – Я показал им его, а они сказали: “Нееет, мы не знаем, как продвигать такие фильмы”»[1505]. В итоге Лукас убедил «Фокс» взять фильм в прокат, но студия отказалась оплачивать сопутствующие затраты. Лукас заплатил все из своего кармана и вложил в прокат 35 миллионов долларов – даже покрыл печать копий – в дополнение к 58 миллионам, которые он уже потратил на создание фильма. Никто не мог упрекнуть Лукаса в том, что он не подкрепляет свое мнение финансовыми вливаниями.

Первые предпоказы в Атланте радовали: особенно восторженно о фильме отзывались молодые люди. Лукас был доволен. «Я делаю это для чернокожих подростков, – сказал он в интервью «Нью-Йорк таймс». – Они имеют право на свою историю, как и все остальные. И они имеют право на то, чтобы ее сделали голливудской, такой же сказочной и обычной, как и у всех остальных»[1506]. В конечном счете именно сказочно-обычный подход Лукаса и оказался частью проблемы. Рецензии вышли жесткие. «Кинофильм лишен даже примитивного душевного трепета, полностью обделен эмоциональной энергией и до невероятия ужасен, – написал критик журнала «Мазер Джонс». – [“Красные хвосты”] – один из самых плохих военных фильмов последнего времени». Лукас пробовал кричать о расизме, но «Мазер Джонс» парировал: если Лукас и пытается выступить в чью-то защиту, то только «в защиту безвкусного кино»[1507]. Это было неприятно.

Многие критики хвалили Лукаса за смелость – ведь он все-таки открыто выступил на важные темы – но сожалели, что он

сделал это настолько *плохо*. «Сплошные клише [и] однобокие персонажи», – фыркнул один британский рецензент[1508], а «Нью-Йорк таймс» сравнила фильм с благонамеренными уроками в духе псевдодокументальных фильмов, которые Лукас делал в «Молодом Индиане Джонсе». Некоторые рецензии даже критиковали ILM за слишком компьютеризированные неубедительные спецэффекты, из-за которых зрители откровенно смеялись во время просмотра сцен воздушных боев.

Лукас был обижен и разочарован. И еще он волновался, что из-за провала его фильма студии побоятся поддерживать крупные проекты чернокожих кинематографистов – или с чернокожими персонажами, – и навечно отправят их в категорию с низким финансированием. «Если это не сработает, есть риск, что вы некоторое время останетесь на том же месте, – говорил Лукас, обращаясь к кинематографистам-афроамериканцам. – Вам, парни, будет сложнее выбраться из этого [низкобюджетного] эшелона»[1509]. Это звучало слегка снисходительно, но беспокойство было искренним и не совсем безосновательным. Лукас интуитивно присоединился к растущему движению за многообразие в кино и поп-культуре. К его вероятному удовольствию, через два года после премьеры «Красных хвостов» фильм, написанный, спродюсированный и срежиссированный афроамериканцами – и с почти исключительно чернокожим актерским составом – выиграл «Оскар» в номинации «Лучший фильм». Этот фильм, «12 лет рабства», к тому же взял «Оскар» за лучший адаптированный сценарий, и получил его Джон Ридли, который написал «Красные хвосты» для Лукаса.

Однако тогда опыт «Красных хвостов» вызывал у Лукаса только горечь и злость. Раньше он уже сталкивался с голливудским безразличием к чувствам художников, с беспомощностью наблюдал, как его фильмы калечат студийные шишки, но это было что-то еще более отвратительное – склонность системы к расизму, от которой становилось не по себе. «Моя девушка чернокожая, – сказал он в интервью «USA Тудей», – и я узнал многое о расизме, в том числе и то, что он никуда не исчез, особенно в американском бизнесе»[1510]. Он решился окончательно. «Я ухожу на покой, – устало сообщил он «Нью-Йорк таймс». – Я ухожу из бизнеса, из компании, от всего»[1511].

Через несколько недель после провальной премьеры «Красных хвостов» Лукас позвонил Кэтлин Кеннеди, старой подруге, которая спродюсировала все четыре фильма об Индиане Джонсе, а также множество других блокбастеров за последние тридцать лет. Помимо «Индианы Джонса» и других фильмов

Спилберга – «Инопланетянин», «Парк Юрского периода», «Список Шиндлера», «Война миров» – вместе с мужем Фрэнком Маршаллом она выступала продюсером другие кинолент через компанию «Эмблин Энтертейнмент» – в том числе «Гремлинов», «Кто подставил кролика Роджера?» и «Назад в будущее». У Кеннеди были прекрасное киночутье и фантастическая деловая хватка, но, кроме того, Лукас считал ее близким другом. Он знает, что она в Нью-Йорке и завершает работу над «Линкольном» для Спилберга, сказал он и предложил встретиться в городе за ужином.

Кеннеди думала, что Лукас просто хочет повидаться. Но как оказалось, Лукас хотел поговорить о бизнесе, а именно – о своем бизнесе. «Думаю, ты слышала, что я быстрым темпом двигаюсь к отставке», – буднично сказал он.

Кеннеди опешила: «Вообще-то нет».

«Меня это удивило, – вспоминала Кеннеди позднее. – И я не вполне поверила ему». Она терпеливо выслушала объяснения Лукаса. Он сказал, что собирается еще как минимум год оставаться президентом и соруководителем компании, но хочет, чтобы кто-нибудь начал помогать ему управлять бизнесом, и чтобы этот человек в итоге стал главой «Лукасфильм». Кеннеди начала в голове перебирать знакомых и выдавать Лукасу имена потенциальных кандидатов на пост главы компании.

«Нет, нет, нет, – оборвал ее Лукас. – Я думаю пригласить *тебя*».

Кеннеди даже не моргнула. «Знаешь, Джордж, меня это предложение вообще-то очень интересует»[1512].

1 июня Кеннеди официально вступила в должность соруководителя корпорации. Решение далось ей легко. «Конечно, я думала о себе, но в не меньшей степени – о нем, – говорила Кеннеди позднее, – потому что понимала, как это важно для него»[1513]. Лукас подтвердил ее слова, объявив: «Я посвятил жизнь созданию «Лукасфильм»… и поскольку теперь перехожу к другим делам, хочу, чтобы компания оказалась в руках человека, способного и дальше продвигать мое видение»[1514]. Кеннеди он сообщил, что отныне одна из ее главных целей – «перестроить компанию так, чтобы она могла работать без меня», а чтобы это произошло, продолжил он, «нам нужно сделать ее привлекательной».

Не было более очевидного способа сделать «Лукасфильм» привлекательной – и сохранить ее уровень после ухода Лукаса, – чем воспользоваться самым заметным и ценным активом компании, «Звездными войнами». Раньше Лукас настаивал, что на «Возвращении джедая» заканчивалась история, которую он хотел

рассказать, но теперь признался, что в ящике стола в кабинете у него есть несколько идей для VII, VIII и IX эпизодов. «Так что я сказал [Кеннеди]: “Давай-ка снимем эти фильмы”»[1515].

Лукас и Кеннеди пригласили Майкла Арндта, сценариста оскароносного фильма «Маленькая мисс Счастье», и предложили ему начать работу над седьмым эпизодом на основе идей Лукаса. Арндт должен был написать просто «короткий синопсис», как вспоминала Кеннеди, для начала этого бы хватило. Для посвящения Арндта в детали вселенной «Звездных войн» они пригласили Лоуренса Каздана, который знал восприятие и ритм Лукаса, пожалуй, лучше, чем любой другой сценарист.

В августе Лукас съездил в Орландо под предлогом внезапного выступления на дискуссионной секции фестиваля по «Звездным войнам», «Селебрейшен VI», но с еще более секретной миссией на уме. Лукас взошел на сцену под оглушительные аплодисменты и даже не намекнул присутствующим, что двигатели новых «Звездных войн» медленно набирают обороты. Затем, все еще в Орландо, Лукас пригласил на ужин двух других посетителей фестиваля – Марка Хэмилла и Кэрри Фишер, – чтобы попытаться убедить их вернуться к своим ролям в будущих фильмах по «Звездным войнам». Хэмилл остолбенел. «Я меньше всего ожидал, что он скажет: “Мы хотим снять эпизоды VII, VIII и IX”», – вспоминал он[1516]. Они с Фишер оба согласились вернуться к ролям – а после продолжительного обсуждения согласился и Харрисон Форд, в основном привлеченный обещанием глубокой сюжетной линии, которая навсегда завершила бы историю Хана Соло.

Кеннеди все еще осваивалась на новой должности, когда Лукас вновь ее удивил, столь же буднично упомянув о идее продать компанию студии «Дисней». «Он раскрывал свои мысли постепенно, – сказала позже Кеннеди. – Лукас намеренно не говорил ни о чем точно, он объявил что-то в таком духе: “Это одна из перспектив компании, которую я обдумываю”»[1517].

Однако перспектива была не такой уж далекой; с разговора за завтраком в ресторане «Браун Дерби» прошло меньше года, и теперь уже Лукас обсуждал с Айгером, какой может стать сделка с «Дисней». Лукас отметил, что всегда будет неизбывно связан со «Звездными войнами», вне зависимости от того, кто владелец компании. Его некролог, заявил он Айгеру с сарказмом, безусловно, будет начинаться со строки: «Создатель «Звездных войн», Джордж Лукас…» Так что Лукас собирался угнаться за двумя зайцами: он предложил продать свою компанию Айгеру и «Дисней», но при этом хотел сохранить полный контроль над «Звездными войнами». Он и его команда, настаивал Лукас,

занимались франшизой очень много лет и лучше остальных знают, как рекламировать, лицензировать и снимать «Звездные войны». «Я думаю, было бы разумно сохранить нетронутой эту [часть структуры], – уверенно заявил он. – Нужны преданные люди, которые наблюдали бы за “Звездными войнами”, чтобы мы были уверены, что все идет правильно»[1518].

Айгер не клюнул на предложение. Он с радостью был готов предложить «Лукасфильм» такую же ограниченную автономию, как у «Марвел» и «Пиксар», при которой структуры компаний не будут изменены. Но Айгер хотел, чтобы Лукас ясно осознал: если «Дисней» купит компанию, то именно «Дисней» – а не «Лукасфильм» – будет обладать правом последнего слова в «Звездных войнах». Для успешной сделки Лукас, а не «Дисней», должен был заплатить высочайшую цену – уступить контроль, «отпустить». Для Лукаса – бунтаря, который всегда выступал против голливудской системы и боролся за право контролировать собственную судьбу, – такая цена была почти неприемлемой.

После дальнейшего обсуждения с Айгером Лукас в итоге согласился продать компанию, но при этом достиг некоторого компромисса: по условиям сделки «Дисней» соглашалась принимать его синопсисы и снимать будущие фильмы на их основе. Это был не полный контроль, но так у него сохранялось хотя бы какое-то влияние на созданную им франшизу. Однако временами казалось, что даже с этой уступкой Лукас не был готов к продаже; каждый раз, когда Айгер спрашивал Лукаса о синопсисах, Лукас с раздражением отказывался передавать их до заключения сделки. «Я сказал: я знаю, что делаю. Вместе с компанией вы покупаете мои истории», – рассказывал позже Лукас. Хотя мог попросту от всего отказаться: «Отлично, ладно, тогда я продам компанию кому-нибудь еще». Айгеру пришлось довериться ему.

Во время переговоров Кеннеди с легкостью читала по лицу Лукаса, что в душе у него идет борьба. Каждую пятницу, перед уходом с работы и перелетом домой в Лос-Анджелес, она заглядывала в кабинет Лукаса, чтобы проверить, как он. Иногда казалось, что он доволен и готов двигаться дальше; иногда – что он колеблется. «Я уверена, порой он останавливался и спрашивал себя, правда ли готов уйти», – вспоминала Кеннеди. Лукас считал, что в партнерстве с «Дисней» все же есть будущее, и в некотором смысле так замыкался полный круг его жизни; он присутствовал на открытии Диснейленда в 1955-м, а в восьмидесятые с гордостью подарил «Звездные войны» диснеевским паркам, открыв аттракцион «Звездные туры». Тогда он восхвалял «Дисней» за ее приверженность качеству: «Когда я делаю что-то, я всегда

хочу, чтобы все получилось правильно, и чтобы всем этим грамотно и корректно управляли… [Во] всем мире с этой задачей безупречно справляется только “Дисней”»[1519]. Но «Дисней», как и сам Лукас, выше всего ценила полный контроль над своей вселенной.

К осени Айгер наконец предоставил Лукасу общие описания условий договора, в которые входило и использование синопсисов Лукаса. Оберегая свою собственность до самого конца, Лукас передал их Айгеру только после подписания соглашения, по которому читать синопсисы могли лишь немногие сотрудники «Дисней». Айгер был доволен материалами Лукаса – по крайней мере об этом он говорил публично. «С точки зрения сюжета в них очень много потенциала», – загадочно сообщил Айгер. И это был не последний разговор с «Дисней» по поводу синопсисов «Звездных войн».

30 октября 2012 года – камеры записывали такое грандиозное событие – Джордж Лукас и президент «Уолт Дисней Компани» Боб Айгер подписали договор о продаже «Лукасфильм» компании «Дисней» за ошеломительные 4,05 миллиарда долларов: половину выплатили деньгами, половину в виде 40 миллионов акций «Дисней». Эту колоссальную сумму денег перевели единоличному держателю акций «Лукасфильм» – Джорджу Лукасу. Одним росчерком пера Лукас превратился в одного из крупнейших акционеров «Дисней», поскольку теперь владел 2 % текущих акций компании; больше акций было только у «Доверительного фонда Стивена П. Джобса», который продал компании «Дисней» «Пиксар» – «мою компанию», как ее до сих пор называет Лукас.

Лукас подписал бумаги твердой рукой, но момент был полон эмоций. «Он как будто прощался», – заметил Айгер. Вскоре Лукас улетел в Сан-Франциско, чтобы попрощаться с сотрудниками – теперь уже сотрудниками Кеннеди, а затем выступил с заявлением перед прессой, аккуратно подбирая слова. «Настало время передать “Звездные войны” новому поколению кинематографистов, – говорил он. – Я уверен, что под руководством Кэтлин Кеннеди в новом доме внутри “Дисней” “Звездные войны” будут жить и процветать многие поколения»[1520].

Безусловно. Одновременно с объявлением о приобретении «Лукасфильм» компания «Дисней» пообещала миру новую картину по «Звездным войнам» к Рождеству 2015-го. За это она могла поблагодарить Джорджа Лукаса. Именно его приготовления позволили Кеннеди сразу же начать подготовительный период «Эпизода VII»: она пригласила

режиссера Дж. Дж. Абрамса, а написание сценария полностью поручила Лоуренсу Каздану. Иногда казалось, что ничего не изменилось: Лукас по-прежнему проводил встречи и обсуждал сценарий с Казданом и командой сценаристов «Дисней», пытаясь объяснить им законы своей вселенной.

Однако по большей части «Лукасфильм» и «Звездные войны» двинулись дальше без Лукаса. Его коммерческие дела были улажены, корпорация находилась в надежных и умелых руках Кэтлин Кеннеди, Лукас не планировал новых фильмов. Зато он готовился к новой серьезной вехе – на этот раз в своей личной жизни. После семи лет отношений Лукас сделал предложение Меллоди Хобсон в январе 2013 года. Они собирались провести вместе всю оставшуюся жизнь и завести детей; суррогатная мать уже вынашивала их ребенка, который должен был родиться в августе. Свадьбу решили сыграть за два месяца до появления ребенка.

В субботу, 22 июня, Лукас – он выглядел, как самый счастливый человек в мире, – женился на Меллоди Хобсон на ранчо Скайуокер под невероятно голубыми теплыми небесами Калифорнии. Хобсон вел к алтарю один из ее наставников, бывший сенатор Билл Брэдли, а Лукас, сияя улыбкой, ждал ее со своим сыном, Джеттом, который был шафером. Аманда и Кэти – подружки невесты – стояли позади отца с другой стороны. Церемонию проводил журналист Билл Мойерс, бывший баптистский священник. «Для того чтобы понять, что ты встретил любовь всей жизни, нужен всего один человек», – трогательно произнес Мойерс[1521]. Все утирали слезы.

Свадьба блистала во всех смыслах этого слова. Среди двухсот гостей были Харрисон Форд, Стивен Спилберг, Опра Уинфри, Джеффри Катценберг, Роберт Де Ниро, Сэмюэль Л. Джексон, Рон Ховард и Куинси Джонс – а музыку исполняли Ван Моррисон и Жанель Монэ. Гости с теплом шутили, что Хобсон оказалась в тени на своей собственной свадьбе. Однако неделю спустя, на втором приеме в Чикаго, родном городе Меллоди, ровно то же самое можно было сказать о Лукасе. Собрание на берегу озера Мичиган было переполнено политической элитой: бывший конгрессмен, действующий мэр и бывший мэр, ректор университета и даже министр торговли США. И только Хобсон могла пригласить на свадьбу музыкальную группу из двадцати двух человек со звездным вокалистом Принсом.

Однако, несмотря на рост числа влиятельных друзей, Лукас оставался прежним. Он надевал смокинг для Хобсон, которая регулярно водила его на приемы, конференции и другие

официальные события, но затем возвращался к удобным джинсам, рубашке и поношенным белым кроссовкам. Они вдвоем, безусловно, ходили в дорогие рестораны, но Лукас все еще любил заехать в фастфуд «Тако Белл» или посидеть в сети «Сиззлер». «Джордж говорит мне: “Мы обычные”, – сказала как-то Хобсон. – И это правда. Мы ходим в кино каждые выходные. Он любит чувствовать то же, что и другие, так что мы не смотрим фильмы в закрытом от мира частном кинозале. Мы ходим в местные кинотеатры тех городов, в которых оказываемся»[1522].

И он вновь вот-вот собирался стать родителем. 9 августа 2013 года – прошло почти семь недель с их свадьбы – суррогатная мать родила для Лукаса и Хобсон девочку, которую они назвали Эверест Хобсон-Лукас, в честь сына близкого друга. Это первый биологический ребенок Лукаса. В возрасте шестидесяти девяти лет он вновь стал отцом.

Лукас уже долгое время был одним из самых успешных кинематографистов мира, но с продажей «Лукасфильм» он стал еще и очень-очень богатым человеком. К 2015 году «Форбс» поместил его на девяносто четвертое место в списке четырехсот самых богатых американцев, а его состояние оценивалось в 5 миллиардов долларов[1523]. Лукаса все это немного смущало. «Я никогда не был зациклен на деньгах, – сказал он в интервью «Бизнесуик». – Я скорее зациклен на кино и большую часть денег заработал в попытке сохранить творческий контроль над моими картинами»[1524].

Лукас поклялся пожертвовать значительную часть денег на благотворительность; в 2010-м он присоединился к кампании «Клятва дарения», начатой Уорреном Баффетом и Биллом Гейтсом, которые хотели сподвигнуть богатых американцев «жертвовать большую часть состояний филантропическим инициативам и благотворительным организациям по выбору». Для Лукаса главным выбором всегда было образование. «Я собираюсь пожертвовать большую часть моего состояния на улучшение образования, – пообещал он. – Образование – это ключ к выживанию человечества»[1525].

Лукас уже сделал значительные взносы Школе киноискусства USC, пожертвовав 175 миллионов долларов в 2006 году на капитальный ремонт корпусов, которые были построены или улучшены на его деньги в восьмидесятые. В 2014-м он начал оплачивать работу трех преподавателей в киношколе, а в 2015-м они с Хобсон пожертвовали школе еще 10 миллионов долларов и создали Студенческий вспомогательный фонд Джорджа Лукаса в поддержку многообразия (George Lucas Foundation Endowed

Student Support Fund for Diversity), который обеспечивал финансовую помощь студентам афроамериканского и латиноамериканского происхождения. Еще 25 миллионов долларов были переданы Лабораторным школам Чикагского университета для разработки и строительства нового Художественного центра, который Лукас потребовал назвать в честь авторитетного чернокожего фотографа и кинематографиста Гордона Паркса. А в 2014 году Лукас пожертвовал 500 тысяч долларов музею Нормана Роквелла в городе Стокбридж, штат Массачусетс, на разработку интерактивной экспозиции.

Музей наверняка мог бы начать с оцифровки коллекции самого Лукаса; Лукас приобрел больше пятидесяти картин Роквелла. Он развешивал их на стенах ранчо Скайуокер или одалживал музеям. В 2010 году они со Спилбергом временно передали Смитсоновскому музею американского искусства почти шестьдесят полотен Роквелла из своих коллекций – выставка оказалась невероятно популярной. Кстати, именно картины Роквелла частично вдохновили Лукаса на проект, который, как он надеялся, станет его наследием: музей, где он мог бы поделиться со всеми своими картинами, целлулоидными пленками с мультфильмами, страницами комиксов, киноафишами, реквизитом, сувенирами, в том числе значительной частью его коллекции по «Звездным войнам» и другими бесчисленными предметами искусства и артефактами, которые он собрал за последние пять десятилетий. «У меня уже все стены закончились, – объяснил он, – именно поэтому я хочу построить музей»[1526].

Он точно знал, где его разместить. На территории Президио, рядом с Крисси-филд, стояло заброшенное здание продовольственного военного магазина площадью восемь тысяч шестьсот квадратных метров. Некоторое время его занимал магазин спортивных товаров, но теперь здание пустовало. Доверительный фонд «Президио», который выдал Лукасу разрешение на строительство Центра цифровых искусств имени Леттермана, начал принимать предложения на его разработку. Лукас составил предложение на 700 миллионов долларов для застройки трех с половиной гектаров земли на Крисси-филд, в том числе переоборудования заброшенного магазина в Музей нарративного искусства Джорджа Лукаса. Лукас и Хобсон собрали влиятельную группу поручителей, в которую вошли сенатор США Дайэнн Файнстайн, лидер фракции меньшинства в парламенте Нэнси Пелоси, губернатор Калифорнии Джерри Браун, а также основатели Twitter и YouTube. Казалось, что одобрение неизбежно.

Вышло не так. В феврале 2014 года Лукаса огорошили известием, что доверительный фонд «Президио» сразу же отверг его предложение. Некоторые считали, что фонд затаил обиду на Лукаса, и шептались, что он либо слишком богат, либо слишком либерален, либо слишком успешен, чтобы получить одобрение политически ангажированного фонда – и эта кампания набирала обороты, пока Служба национальных парков США не вмешалась и не выпустила прохладный анонс, что «этот музей недотягивает до уровня одного из самых важных мест во всем Президио»[1527]. Доверительный фонд предложил Лукасу поработать совместно, чтобы найти более подходящее место. Лукас согласился, и переговоры тянулись еще около восьми недель – к тому времени Хобсон устала от «сплошного вранья». Если фонд не хочет разместить музей в родном штате Лукаса, почему бы не построить музей у нее? Хобсон, давняя подруга мэра Чикаго, Рама Эмануэля, предложила сделать звонок. «Не волнуйся, – сказала она своему мужу. – Я поговорю с мэром. Уверена, ему понравится идея»[1528].

Идея и правда заинтересовала Эмануэля. Он составил оперативную группу по поиску подходящих мест и вскоре нашел, как он считал, идеальный участок для Лукаса: стоянку площадью семь гектаров на берегу озера между стадионом «Солджер Филд» и выставочным центром «Маккормик Плейс», почти что в тени планетария. Более того, Эмануэль пообещал Лукасу сдавать участок в аренду всего за один доллар в год, если тот сдержит обещание оплатить полную стоимость музея. Лукас согласился с тем, что место идеально, и нанял китайского архитектора Ма Янсонга для начала работы над эскизами музея, в том числе над тем, как здание будет выглядеть на берегу озера. Янсонг придумал футуристический дизайн: некоторые посчитали, что здание выглядит как амеба, налипшая на озерный берег, другие – что оно похоже на Джаббу Хатта. Что бы там ни было, это не помогло Лукасу договориться с сообществом Чикаго. Политика тоже начала пробираться в дискуссию – в конце концов, это же Чикаго, – и некоторые намекали, что этой землей Эмануэль собирается отплатить Хобсон за деньги, которые она вложила в его избирательную кампанию; обе стороны оставили эти обвинения без ответа[1529].

В Сан-Франциско мэр Эд Ли прочесывал *свою* береговую линию в поисках альтернативного участка для Лукаса в надежде заманить его обратно домой. Но Лукас поклялся оставаться с Эмануэлем и Чикаго до самого конца. Комитет по районированию Городского совета Чикаго одобрил проект, и Лукас уже готовился приступить к строительству, когда некоммерческая организация

«Друзья парков», заявив, что возведение музея подпадает под ненадлежащее использование озерного берега, подала иск в федеральный суд, официально выступив против проекта. Проект был приостановлен, и Эмануэль принялся искать другие более дорогостоящие участки, но это начинание тоже потонуло в потоке клеветы. Лукас сначала отказывался отступать, но заламывал руки от отчаяния. «Пытаясь построить музей, я понял, что большинство городов не хотят никаких музеев, им на них плевать», – сказал Лукас в интервью «Вашингтон пост». – Для большинства людей это, по всей видимости, слишком сложно, и они не считают музеи образовательными учреждениями»[1530]. В мае 2016 года Хобсон, уставшая от проволочек, выпустила возмущенный пресс-релиз и обвинила «Друзей парков» во вмешательстве в процесс ради «сохранения автомобильной стоянки», а также сообщила, что они с Лукасом «теперь серьезно рассматривают участки за пределами Чикаго»[1531].

К концу июня Лукас решил, что с него хватит борьбы. «Никому нет пользы от бесконечной тяжбы [с “Друзьями парков”], которые хотят сохранить стоянку», – он устало вторил словам Хобсон[1532].

Он построит свой музей где-нибудь еще, желательно в Сан-Франциско, где мэр Ли предложил ему престижный участок на берегу – вернее, даже остров – прямо между Сан-Франциско и Оклендом. Если музей не получится разместить там, то мэр Лос-Анджелеса Эрик Гарсетти с таким же энтузиазмом предлагает музею дом в Южной Калифорнии. Пока неясно, не слишком ли это близко к Голливуду для Лукаса. В июле 2016 года ему еще предстояло принять решение [1533].

В январе 2015-го Лукас удивил всех, выпустив через дистрибуционную машину «Дисней» трехмерный фэнтезийный мюзикл «Странные чары». Пытаясь переложить шекспировский «Сон в летнюю ночь», этот мультфильм он снял для дочерей и планировал его уже несколько лет. С рок-н-ролльным саундтреком на фоне – название мультфильма было взято из песни «Электрик Лайт Орчестра» – это, по сути, были «Американские граффити» с феями и болотными чудищами, а также сказочной моралью о том, что не стоит судить других по внешнему виду. «Странные чары» выпустили без особенной рекламы – хотя афиши все же напоминали зрителям, что он «придуман Джорджем Лукасом». Отзывы были противоречивые, и через две недели стало ясно, что мюзикл провалился в прокате.

Казалось, Лукаса это мало волновало. Он стремился быть заботливым отцом, а не рекламировать фильмы, добросовестно

повсюду возил Эверест в коляске или приезжал с ней в Диснейленд. «Когда ей исполнится пять, у нее начнется своя карьера: она будет ходить в школу, говорить о своих друзьях и домашней работе, – сказал Лукас. – Для нее наступят веселые и беззаботные времена, а сейчас ей особенно нечего делать, только тусоваться со своим отцом».

Тем временем нарастала волна предвкушения перед выходом «Эпизода VII». Пока что Айгер, Кеннеди и Абрамс демонстрировали, что умеют грамотно рекламировать «Звездные войны». В ноябре 2014 года было объявлено название эпизода, «Пробуждение силы», и поклонники анализировали его так же одержимо, как «Скрытую угрозу» или «Месть джедая». Абрамс и Кеннеди скупо выдавали лишь мельчайшие и самые заманчивые крупицы информации, и к премьере фильма в декабре 2015 года интерес поклонников разгорелся до истерии. Как обычно, казалось, что все с нетерпением ждут «Звездных войн».

Но не Лукас. На публике он поддерживал проект и даже сказал «USA Тудэй», что с нетерпением ждет момента, когда сможет посмотреть новые «Звездные войны» в кинотеатре вместе с остальными зрителями, не зная, что произойдет на экране. Но Лукасу даже не удалось посмотреть фильм с остальными поклонниками; он увидел его на приватном показе с Кеннеди и остальными в начале декабря. Он не стал сразу говорить о своих впечатлениях; Кеннеди самой пришлось сообщить журналистам, что Лукас посмотрел фильм, и «он ему очень понравился» – безусловно, прохладный отклик[1534][1535]. Когда самого Лукаса попросили прояснить ситуацию, его ответ оказался намеренно расчетливым. «Я считаю, поклонники его полюбят, – сказал он. – Это как раз тот фильм, которого они ждали»[1536].

Но очевидно, это был совсем не тот фильм, которого ждал Джордж Лукас.

Во многом Лукаса раздражало то, что «Дисней» отказалась от синопсисов, которые он передал компании в 2012 году, – Айгер тогда говорил, что «в них очень много потенциала». Вместо этого студия пошла своим путем и использовала сценарий с идеями Каздана, Арндта и Абрамса, но не Лукаса. «Они решили, что не хотят моих историй, и сделали по-своему», – пожаловался Лукас журналисту Чарли Роузу в интервью на Рождество 2015 года[1537]. Более того, Лукас совсем не участвовал в «Пробуждении силы», если не считать ранних обсуждений сюжета в 2012-м. Кеннеди, пойманная между своим старым начальником и новыми хозяевами из «Дисней», как меж двух огней, изо всех сил пыталась проявить понимание. «Главное, что я знаю о [Джордже], – он никогда не уступает, – сказала она. – Он сам решает,

принимать ли полноценное участие в проекте, но если он не будет управлять всем, то не будет участвовать»[1538].

Лукас сравнивал прощание со «Звездными войнами» с разводом; его разрыв с Маршей в 1983-м и события, последовавшие за ним, стали самым горестным периодом его жизни психически, физически и эмоционально. Он назвал просмотр «Пробуждения силы» «неловкой необходимостью» и сравнил с посещением свадьбы своего взрослого ребенка после развода. «Я должен пойти на эту свадьбу, – объяснял Лукас. – Там будет моя бывшая, там будет моя новая жена… я должен очень глубоко вздохнуть, вести себя достойно, отсидеть церемонию и попытаться насладиться моментом, потому что это есть и никуда не уйдет, и я сам сознательно принял это решение»[1539].

Лукас всегда возмущался, что «Дисней» разрешила Абрамсу снять фильм «для поклонников». «Они захотели сделать фильм в стиле ретро, – сказал Лукас. – Мне это не по душе». В его глазах это было так же ужасно, как прогибаться под требования руководителей студий, которые ничего не знают о кино, но все равно капризно требуют изменений, только чтобы сократить хронометраж. Что бы люди ни говорили о приквелах, они не могли упрекать Лукаса в том, что он изменил своему видению «Звездных войн». Неудивительно, что люди из «Дисней», как сказал Лукас, «не желали моего дальнейшего участия… Если бы я вмешался, то вызвал бы только проблемы, потому что они не собираются делать то, что я хочу. У меня больше нет контроля над этим, и я могу только все испортить. Так что я сказал: «Ладно, я пойду своим путем, а они пусть идут своим»[1540].

Так Джордж Лукас отказался от контроля – «отпустил». Но вряд ли это его особенно радует.

В возрасте семидесяти двух лет Джордж Лукас на пенсии, наслаждается жизнью и особенно – обязанностями мужа и отца. Он по-прежнему живет в доме на Парк-Уэй и, несмотря на слухи, владеет ранчо Скайуокер – всеми двумя с половиной тысячами гектаров – а также компанией «Скайуокер Саунд», которую с радостью предоставляет «Дисней» или любой другой киностудии за плату. Он все так же носит старые джинсы, клетчатые рубашки и белые кроссовки; костюмы появляются только по особым случаям. Лукас – преданный муж, гордый отец троих взрослых детей и счастлив днями бродить по пятам за Эверест. Он держится подальше от социальных сетей: ядовитые комментарии и троллинг после премьеры «Скрытой угрозы» убедили его навсегда покинуть Интернет. Но едва ли он затворник: много путешествует, посещает благотворительные вечера и всегда исполняет просьбы дать автограф.

И все же он находит себе занятия. По-прежнему надеется построить свой музей в Сан-Франциско, Окленде, Лос-Анджелесе или там, где найдется кто-то, способный ценить такие вещи. Если строительство музея все же начнется, можете быть уверены: Лукас до мельчайших деталей включится в планировку, дизайн, подбор цвета и освещение. Как и со своими фильмами, он никогда не будет полностью доволен проектом, если не поучаствует в нем на полную.

Как любой отец, Лукас наконец-то увидел, как «Звездные войны» покидают его дом; «Пробуждение силы» взорвало почти все рекорды по кассовым сборам после премьеры в декабре 2015 года и уверенно перешагнуло планку мировых сборов в 2 миллиарда долларов. «Эпизод VIII» – на середину 2016-го еще не объявили название – запланирован на 2017 год, а «Эпизод IX» – на 2019-й. Между тем «Дисней» объявила о нескольких спин-оффах, в том числе об «Изгое-один», действие которого происходит прямо перед четвертым эпизодом, и о фильмах с Ханом Соло и Бобой Феттом. Вселенная «Звездных войн», рожденная в поту и трудах Лукаса, накорябанная на нетехнологичных тетрадных листах карандашом, кажется, будет жить вечно, переходить от одного поколения к другому в руки новых сценаристов, писателей и кинематографистов, которые впитают ее и сделают своей. «Звездные войны» вне времени, как само воображение, их мифология навсегда вплетена в нашу культуру.

Участие Лукаса в его второй любимой франшизе пока кажется несомненным. С безусловной поддержкой «Дисней» Стивен Спилберг объявил, что хочет вернуть Индиану Джонса в пятый раз и что привести с собой в новое приключение собирается не только Харрисона Форда, но и Джорджа Лукаса. «Джордж будет вместе со мной исполнительным продюсером, – сообщил Спилберг во время тура в поддержку фильма «Большой и добрый великан», а затем добавил, не скрывая упрека в сторону «Дисней»: – Я никогда бы не стал снимать фильм об Индиане Джонсе без Лукаса. Это просто безумие»[1541]. Получай, «Пробуждение силы».

Лукас по-прежнему надеется вернуться к созданию небольших и личных авторских фильмов – их он обещал снимать всю свою карьеру. Документалки, симфонические поэмы, авангардные наброски… «Все, что я захочу сделать, – говорит Лукас, – невзирая на коммерческий потенциал»[1542]. Авторское кино – «вот его настоящий дар», – с теплом и пониманием говорит Коппола[1543]. «Он столько заработал на [“Звездных войнах”], что должен наконец снять несколько небольших и очень

личных картин. Он обещает мне, и я надеюсь, так и будет»[1544]. Стивен Спилберг добавляет: «Мы все еще ждем, Джордж!»[1545]

В семьдесят лет Лукас серьезно, но добродушно размышлял о своем наследии как кинематографиста и как человека. Он надеялся, что прежде всего его запомнят, как замечательного отца. А что дальше? «Меня наверняка совсем забудут, – сказал он лишь с тенью шутки. – Надеюсь, меня запомнят, как первопроходца цифрового кино. В далекой перспективе все скорее всего сведется именно к этому. – А затем он добавил с огоньком в глазах: – Еще меня могут запомнить как человека, который придумал эти странные научно-фантастические фильмы двадцатого века»[1546].

Скорее всего его будут помнить как дерзкого и независимого создателя самых нашумевших и прибыльных фильмов за всю историю кино, как одного из знаковых персонажей популярной культуры. Лукас полностью изменил то, как зрители смотрят – и пересматривают – кино; он уничтожил, а затем изобрел заново способы создания фильмов, их рекламы, продажи товаров с их символикой. С его подачи поклонники стали не только принимать и *обожать* сами фильмы, персонажей и актеров, но и режиссеров, продюсеров и композиторов – всех, чей вклад в кино благодаря Лукасу стал очевидным и активным. Он изменил то, как киностудии финансируют, распространяют и контролируют – а затем в итоге *не* контролируют – искусство кинематографии.

Лукас беззастенчиво вкладывал деньги в то, во что верил больше всего – в самого себя. Благодаря его киноимперии не только он сам, но и другие кинематографисты со схожим образом мыслей обрели храбрость снимать именно так, как они видят, не подчиняясь мнениям киностудий, пререканиям из-за бюджета или стремлению больших боссов полностью контролировать процесс. Джордж Лукас – сын владельца канцелярского магазина из маленького города – отказался от семейного бизнеса, а затем построил киноимперию на основе бескомпромиссного видения киноиндустрии не такой, какой она была, а такой, какой она *должна* быть. Значительная часть этого видения опирается на возможности новых технологий – технологий, которые он развил, вкладывая свои деньги. А еще на врожденную способность нанимать правильных людей и задавать правильные вопросы. «Я не могу отделаться от мысли, что Джорджа Лукаса никто в киноиндустрии так и не оценил по заслугам за его невероятные инновации, – сказал как-то режиссер Питер Джексон. – Он – Томас Эдисон современной киноиндустрии»[1547].

Лукас, чей характер с возрастом смягчился, с легкостью отмахивается от подобных заявлений. Он знает, что сделал. Знает

свое место и чувствует себя на нем комфортно. В декабре 2015 года Чарли Роуз спросил его, какой, в его представлении, будет первая строчка его некролога. Лукас дал ответ, который, пожалуй, лучше всего способен описать его долгую карьеру. Он произнес два простых слова, приобретающих особый смысл в устах человека одновременно скромного – и невероятно дерзкого.

«Я *пытался*», – сказал он, смеясь.

Благодарности

Писательство, по определению, искусство одиночек – в сухом остатке это только вы, лист бумаги и закрытая дверь. Но биографы по природе своей работы полагаются на помощь и щедрость других. За последние три года, когда я исследовал материалы, писал и работал над этим проектом, было честью говорить, проводить время и знакомиться с множеством людей. Благодаря им эта книга стала лучше, как и я сам.

Этот проект не получил официального одобрения, поэтому было достаточно сложно уговорить членов семьи, друзей, коллег и соавторов давать интервью. Так что я особенно благодарен тем, кто нашел время на разговор со мной. Мои благодарности Рэндалу Клайзеру, Джону Корти, Гэри Керцу, Полу Голдингу и Ларри Маркину, которые согласились говорить под запись, а также Джастину Бозангу и Мани Перезкарро, которые помогли мне организовать некоторые из этих интервью. Бесстрашный Кен Плюм тоже очень помог, и я высоко ценю его наставления и беседы.

Любой, кто пишет исторические или биографические работы, понимает, насколько бесценны для нас архивисты и библиотекари; этот проект не стал исключением. Мои благодарности бесчисленным библиотекарям и архивистам из Библиотеки конгресса, Публичной библиотеки округа Монтгомери, Библиотеки округа Станислаус, Библиотеки Маргарет Херрик в Академии кинематографических искусств и наук, библиотек студий «Уорнер» и «Юниверсал», а также Южно-Калифорнийского университета. Особые благодарности Барбаре Александер и Клоду Захари за помощь с исследованием библиотеки Модесто и киношколы USC, соответственно, а также блогеру-журналисту Лео Адаму Бигу за его исследование «Американских граффити».

У издательства «Литтл, Браун» не могло бы найтись более профессионального или более терпеливого редактора, чем Джон Парсли, чье воодушевление проектом было заразительным и, говоря прямо, подбадривало, когда я все глубже и глубже закапывался в кипы бумаг на моем столе. Его замечательный слух на шероховатости и острый красный карандаш всегда только улучшали эту книгу – и обычно я хлопал себя по лбу и восклицал: «Конечно же! Почему *я сам* не подумал сказать так?» За его тихой манерой говорить скрывается громкий энтузиазм по поводу всего, что касается Джорджа Лукаса, – и я рад, что он всегда снисходил до долгих диспутов со мной о том, что *вообще* думали имперские

инженеры, когда придумывали АТ-АТ.

Я благодарен и столь же терпеливой Рейган Артур из «Литтл, Браун», которая следила, чтобы все шло по графику и не сбивалось с пути, даже когда я преподносил ей сюрпризы. Я также ценю поддержку и энтузиазм Мэлин фон Эйлер-Хоган, Карен Лэндри и Аманды Хеллер, самых великолепных корректоров во всем мире: им пришлось не только терпеть мои фразочки-паразиты и следить за правильным порядком примечаний, но также справляться с такими терминами, как *Кашшик* и *сарлакк*. Если вы заметили ошибки, вина лишь моя.

Мой агент, Джонатан Лайонс, рядом со мной – и прикрывает мою спину – львиную долю десятилетия, и он больше всех поддерживал этот проект и громче всех болел за меня, даже когда книга была всего лишь на стадии длинной переписки по электронной почте. Иногда из-за меня ему приходилось работать больше, чем я надеялся, но ответ его оставался неизменным: «Не волнуйся». Он умный, добрый и быстро отвечает на мои странные письма и еще более странные звонки – и я благодарю его жену, Кэмерон, и его мальчиков, Роана, Илана и Финна, за то, что они делятся им со мной.

Как обычно, я благодарен моим родственникам, друзьям и коллегам, которые всегда находили время спросить меня о том, как движется работа, поддерживали и подбадривали меня, а также не обижались, если я пропускал ужины или отказывался от приглашений. Я благодарю, в частности, Джеймса Макграта Морриса, Китти Келли, Скотта Филлипса, Мэррона и Майка Нельсонов, Майка и Кэсси Напп, Марка и Кэти Неллиган, Джека и Минди Шоу, Рэйса и Лизелль Маклауд, а также Билла и Терри Кроули. Этот проект никогда не состоялся бы без поддержки и терпения Сидни Кац, Лизы Мэндел-Трапп, Линдси Хоффман и Джеки Хоуксфорд. Я всегда могу положиться на любовь и поддержку моих родителей, Ларри Джонса, Элейн и Уэйна Миллер, а также моего брата Криса, который всегда позволял мне быть Ханом, когда мы играли с нашими фигурками по «Звездным войнам» от «Кеннер», хотя он до сих пор гораздо круче меня.

Наконец, ничего из того, что вы сейчас держите в руках, не произошло бы без поддержки, любви и энтузиазма моей жены Барб и нашей дочери Мэди, которые последние три года болели за меня и подгоняли меня. Если кто-нибудь и работал над этим проектом так же много, как и я, или даже больше, то это Барб – *настоящая* доктор Джонс, – которая разрешала мне устраивать беспорядок на нашем столе в столовой больше двух лет; одна ходила на ужины и выгуливала нашего пса Грейсона; и всегда приходила проведать меня в два часа ночи. Она настоящая

героиня этого проекта. И она справилась со всем без светового меча.

Дамаск, Мэриленд, июль 2016

Избранная библиография

Книги

Alinger, Brandon. Star Wars Costumes. New York: Chronicle, 2014.

Anderson, Kevin J., and Ralph McQuarrie. The Illustrated Star Wars Universe. New York: Bantam, 1995.

Arnold, Alan. Once Upon a Galaxy: A Journal of the Making of The Empire Strikes Back. New York: Ballantine, 1980.

Avni, Sheerly. Cinema by the Bay. Nicasio, Calif.: George Lucas Books, 2006.

Avni, Sheerly, and Steve Emerson. Letterman Digital Arts Center. Commemorative program. June 25, 2005.

Baxter, John. George Lucas: A Biography. London: HarperCollins Entertainment, 1999.

Biskind, Peter. Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood. New York: Simon & Schuster, 1998.

Bouzereau, Laurent. Star Wars: The Annotated Screenplays. New York: Ballantine, 1997.

Bouzereau, Laurent, and Jody Duncan. Star Wars: The Making of Episode I— The Phantom Menace. New York: Ballantine, 1999.

Champlin, Charles. George Lucas: The Creative Impulse: Lucasfilm's First Twenty Years. New York: Abrams, 1992.

Chen, Milton, ed. Edutopia: Success Stories for Learning in the Digital Age. San Francisco: Jossey-Bass, 2012.

Cowie, Peter. Coppola: A Biography. Revised edition. New York: Da Capo Press, 1994.

Davis, Warwick. Size Matters Not: The Extraordinary Life and Career of Warwick Davis. Hoboken: Wiley & Sons, 2011.

Duncan, Jody. Mythmaking: Behind the Scenes of Attack of the Clones. New York: Ballantine, 2002.

Friedman, Lester D., and Brent Notbohm, eds. Steven Spielberg: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

Galbraith, Stuart, IV. The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune. New York: Faber & Faber, 2002.

Glintenkamp, Pamela. Industrial Light & Magic: The Art of Innovation. New York: Abrams, 2011.

Goodwin, Michael, and Naomi Wise. On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola. New York: William Morrow and Company, 1989.

Hayes, David, and Jonathan Bing. Open Wide: How Hollywood

Box Office Became a National Obsession. New York: Hyperion, 2004.

Hearn, Marcus. The Cinema of George Lucas. New York: Abrams, 2005.

Jenkins, Garry. Empire Building: The Remarkable Real Life Story of Star Wars. Secaucus, N.J.: Citadel, 1999.

Kaminski, Michael. The Secret History of Star Wars. Kingston, Ont.: Legacy, 2008.

Kenny, Glenn, ed. A Galaxy Not So Far Away: Writers and Artists on Twenty-Five Years of Star Wars. New York: Henry Holt, 2002.

Kline, Sally, ed. George Lucas: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

Longworth, Karina. Masters of Cinema: George Lucas. New York: Phaidon, 2012.

McBride, Joseph. Steven Spielberg: A Biography. 2nd Edition. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

Mecklenberg, Virginia, and Todd McCarthy. Telling Stories: Norman Rockwell, from the Collections of George Lucas and Steven Spielberg. New York: Abrams, 2010.

Paik, Karen. To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios. San Francisco: Chronicle, 2007.

Peecher, Jon Phillip, ed. The Making of The Return of the Jedi. New York: Ballantine, 1983.

Phillips, Gene D., and Rodney Hill, eds. Francis Ford Coppola: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.

Pollock, Dale. Skywalking: The Life and Films of George Lucas. Updated edition. New York: Da Capo Press, 1999.

Price, David A. The Pixar Touch: The Making of a Company. New York: Vintage, 2009.

Read, Piers Paul. Alec Guinness: The Authorized Biography. London: Simon & Schuster, 2003.

Rinzler, J. W. The Making of Star Wars: The Definitive Story behind the Original Film. New York: Del Rey, 2007.

_____. The Making of Star Wars: The Empire Strikes Back. New York: Del Rey, 2010.

_____. The Making of Star Wars: Return of the Jedi. New York: Ballantine, 2013.

_____. The Making of Star Wars: Revenge of the Sith. New York: Ballantine, 2005.

Rinzler, J. W., and Laurent Bouzereau. The Making of Indiana Jones: The Definitive Story behind All Four Films. New York: Del Rey, 2008.

Rubin, Michael. Droidmaker: George Lucas and the Digital Revolution. Gainesville: Triad, 2006.

Salewicz, Chris. George Lucas. New York: Thunder's Mouth Press,

1999.

Schickel, Richard. Spielberg: A Retrospective. New York: Sterling, 2012.

Smith, Rob. Rogue Leaders: The Story of LucasArts. New York: Chronicle, 2008.

Smith, Thomas G. Industrial Light & Magic: The Art of Special Effects. New York: Ballantine, 1987.

Stevens, George, Jr. Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation, from the 1950s to Hollywood Today. New York: Vintage, 2014.

Taylor, Chris. How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise. New York: Basic Books, 2014.

Vaz, Mark Cotta, and Patricia Rose Duignan. Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm. New York: Del Rey, 1996.

Vaz, Mark Cotta, and Shinji Hata. From Star Wars to Indiana Jones: The Best of the Lucasfilm Archives. San Francisco: Chronicle, 1994.

Windham, Ryder, Daniel Wallace, and Pablo Hidalgo. Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle. New York: DK Publishing, 2012.

Worrell, Denise. Icons: Intimate Portraits. New York: Atlantic Monthly Press, 1989.

Документальные фильмы

American Masters: George Lucas: Heroes, Myths, and Magic. Directed by Jane Paley and Larry Price. PBS Television, 1993.

Biography: George Lucas: Creating an Empire. A&E Television, 2002.

Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy. Directed by Kevin Burns. Bonus disc, The Star Wars Trilogy. DVD boxed set. Nicasio, Calif.: Lucasfilm, 2004.

Omnibus Special Edition: George Lucas: Flying Solo. BBC Television, 1997.

Кинофильмы на DVD

American Graffiti: Special Edition. Directed by George Lucas. WarnerCity: Universal Studios, 2011.

Howard the Duck: Special Edition. Directed by Willard Huyck. Universal City: Universal Studios, 2008.

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull. Directed by Steven Spielberg. Hollywood: Paramount Home Entertainment, 2008.

Indiana Jones and the Last Crusade. Directed by Steven Spielberg. Hollywood: Paramount Home Entertainment, 2008.

Indiana Jones and the Temple of Doom. Directed by Steven

Spielberg. Hollywood: Paramount Home Entertainment, 2008.

Labyrinth: Anniversary Edition. Directed by Jim Henson. Culver City: Sony Home Pictures Entertainment, 2007.

More American Graffiti. Directed by Bill Norton. Universal City: Universal Studios, 2003.

Raiders of the Lost Ark. Directed by Steven Spielberg. Hollywood: Paramount Home Entertainment, 2003.

Radioland Murders. Directed by Mel Smith. Universal City: Universal Studios, 2006.

Star Wars: Episode I – The Phantom Menace. Directed by George Lucas. Beverly Hills: 20th Century Fox, 2013.

Star Wars: Episode II – Attack of the Clones. Directed by George Lucas. Beverly Hills: 20th Century Fox, 2013.

Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith. Directed by George Lucas. Beverly Hills: 20th Century Fox, 2013.

Star Wars: Episode IV – A New Hope. Directed by George Lucas. Beverly Hills: Fox Home Entertainment, 2006.

Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back. Directed by Irvin Kirshner. Beverly Hills: Fox Home Entertainment, 2006.

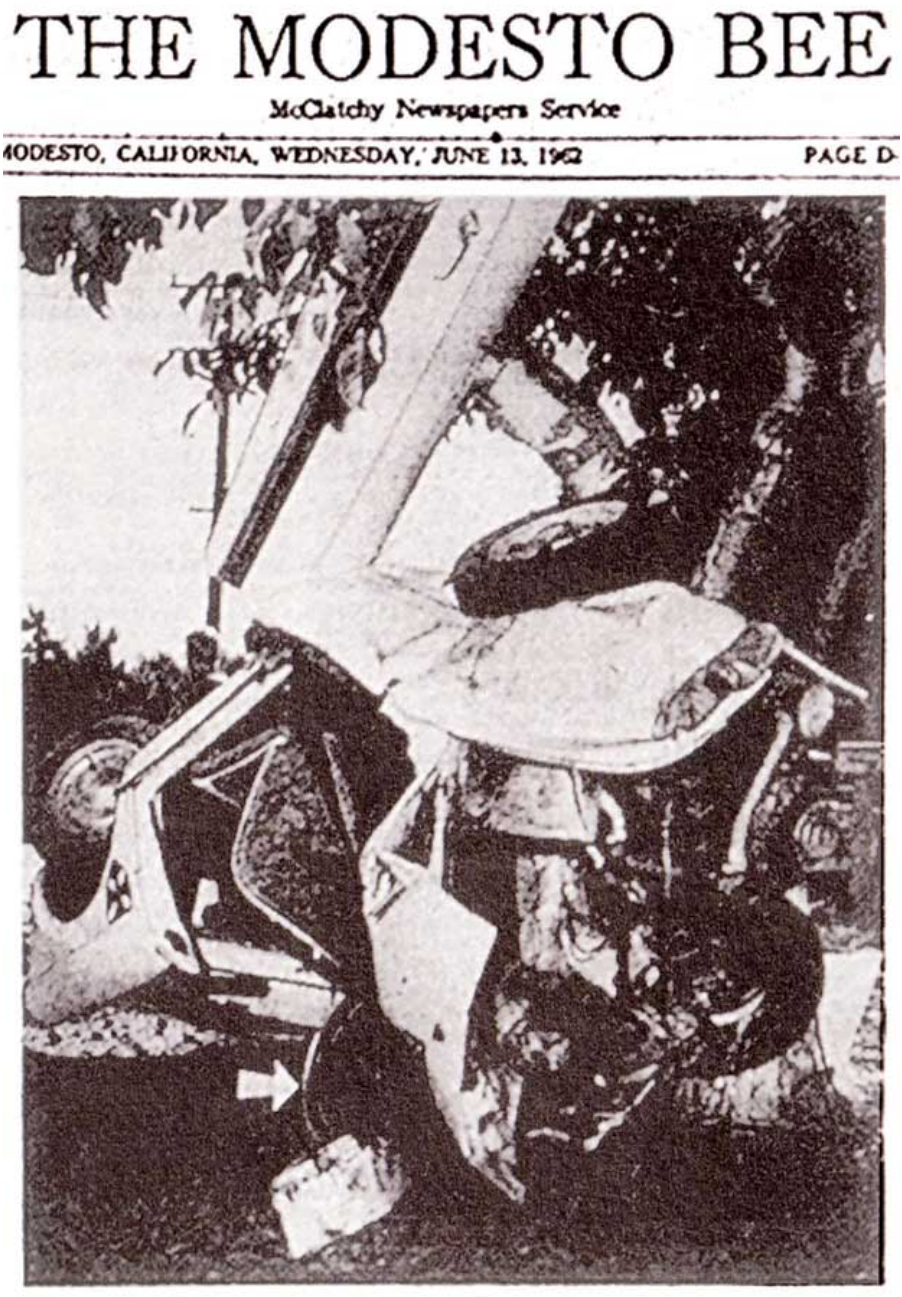
Star Wars: Episode VI – The Return of the Jedi. Directed by Richard Marquand. Beverly Hills: Fox Home Entertainment, 2006.

THX 1138: The George Lucas Director's Cut. Special edition. DVD. Directed by George Lucas. Burbank: Warner Home Video, 2004.

Tucker: The Man and His Dream. Directed by Francis Ford Coppola. Hollywood: Paramount Home Video, 2000.

Willow: Special Edition. Directed by Ron Howard. Beverly Hills: 20th Century Fox, 2003.

Иллюстрации


THE MODESTO BEE

McClatchy Newspapers Service

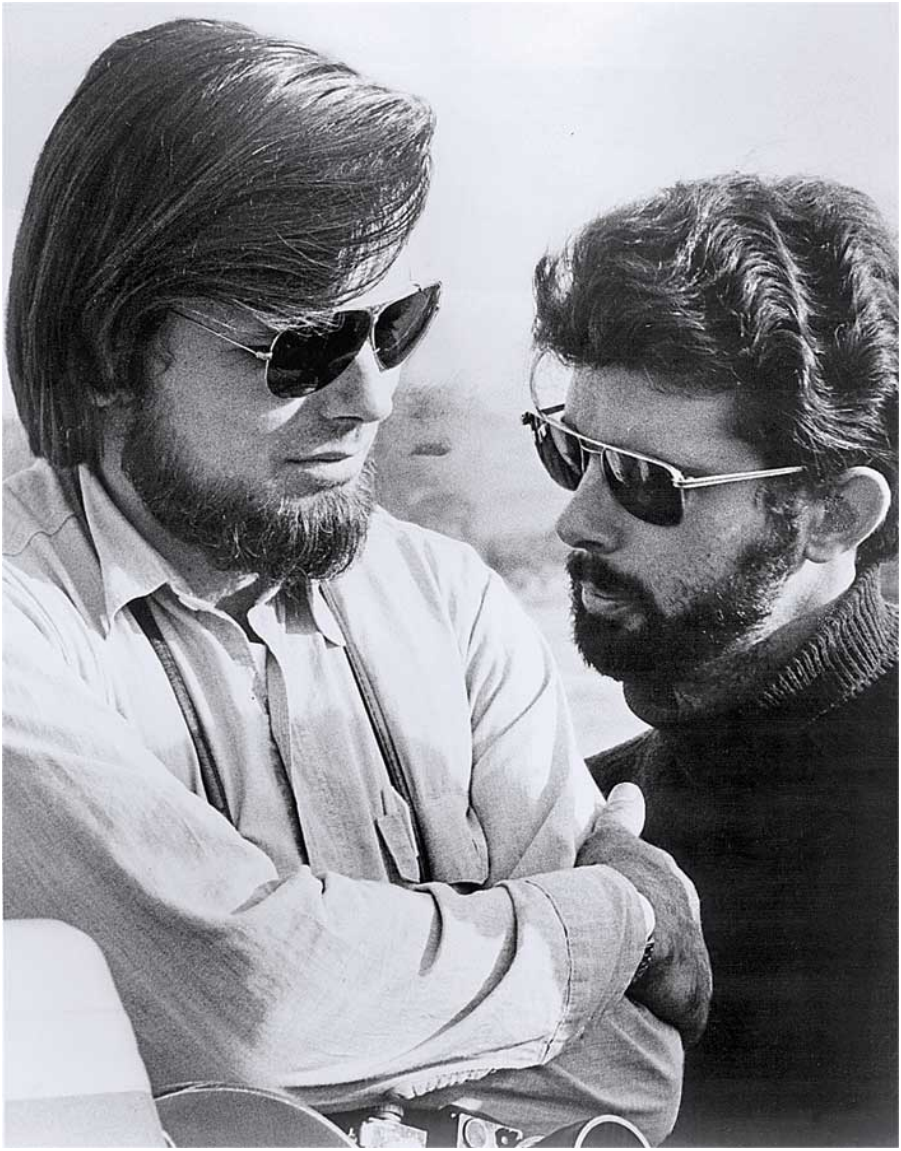
MODESTO, CALIFORNIA, WEDNESDAY, JUNE 13, 1962 PAGE D-

Youth Survives Crash

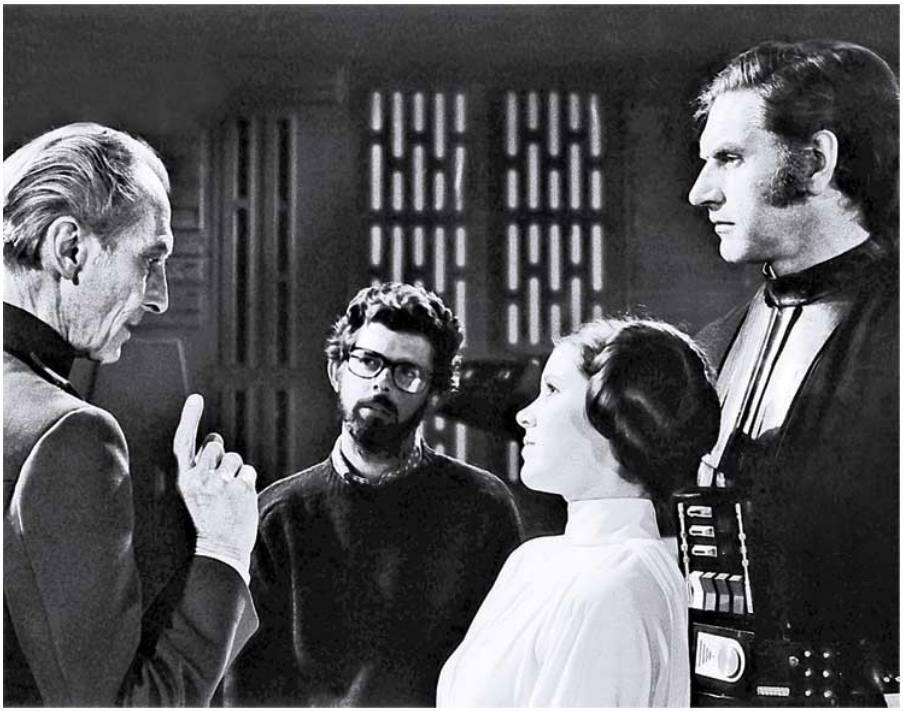
За неделю до окончания школы Джордж угодил в аварию, которая попала на первую полосу местной газеты. По счастью, перед столкновением его выбросило из машины. Выжив, Лукас серьезно поменял свои взгляды на жизнь и решил продолжить занятия антропологией в колледже Модесто Юниор, а затем заняться кинематографией в Университете Южной Калифорнии. (Любезно предоставлено *Modesto Bee*)

Лукас с актером Робертом Дювалем на съемках научно-фантастического фильма «THX 1138» в 1971 году. Искусно снятый и наполненный интересными идеями, «THX 1138» вызвал восторг критиков и негодование зрителей. Провал погубил проект Зоотроп Фрэнсиса Ф. Копполы и едва не оборвал кинематографическую карьеру Лукаса. (Moviestore Collection, Ltd. / Alamy)

«Американские граффити» (1973 год) – рок-н-ролльная дань памяти последним школьным дням, когда Джордж разъезжал по Десятой улице Модесто. Лукас вышел из себя, когда администраторы «Юниверсал» потеряли веру в фильм и вырезали четыре минуты из финальной версии. Тогда у него и родилось стремление напрочь порвать с Голливудом. Студии забиты «неряшливыми, недобросовестными людьми», – ворчал он. (Silver Screen Collection / Getty Images)



Гэри Курц (*слева*) был продюсером фильмов «Американские граффити», «Звездные войны» и «Империя наносит ответный удар». Он выбивал бюджеты и старался не влиять на творческое видение Лукаса. Лукас остался недоволен Курцем из-за перерасхода средств на «Империю». Они разошлись навсегда из-за разногласий по истории возвращения Джедая. (Michael Ochs Archives /Getty Images)

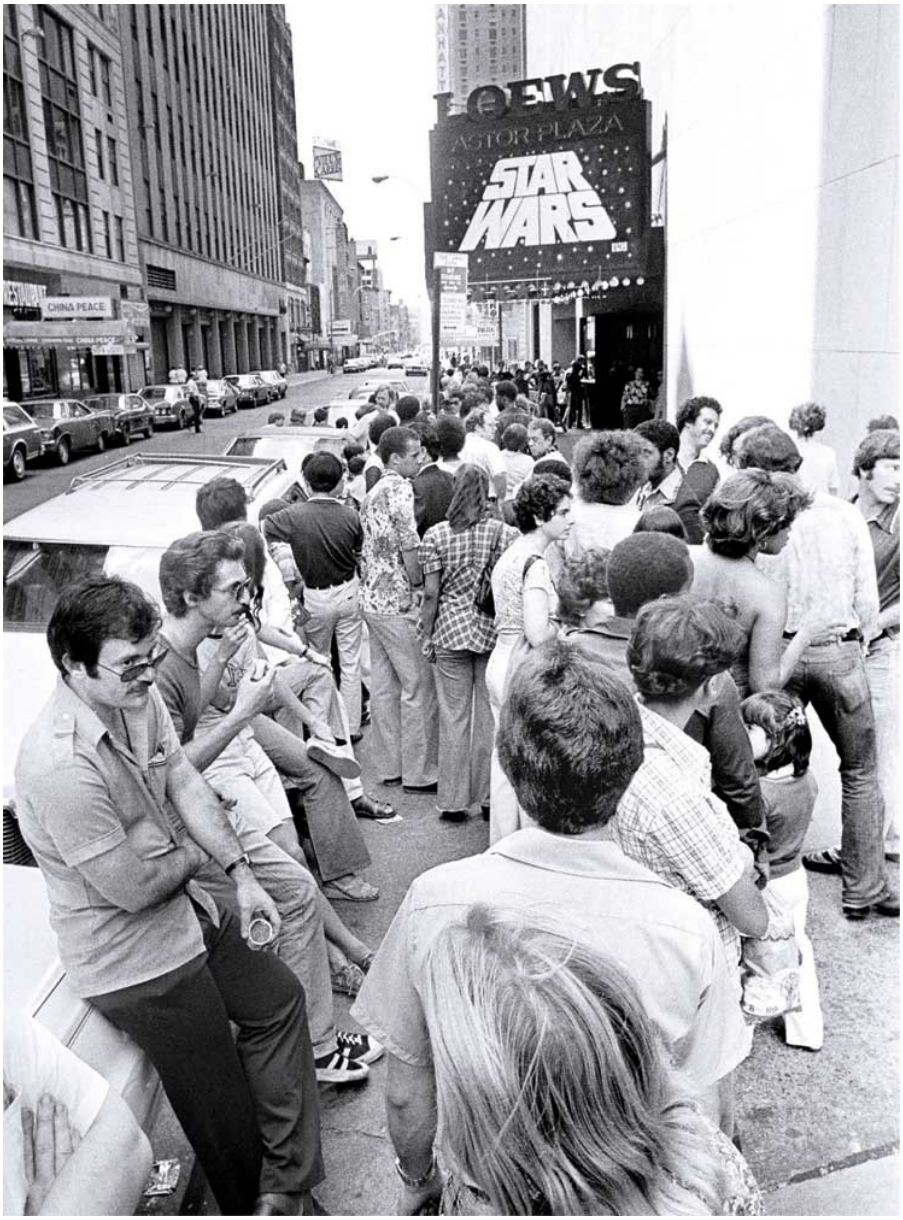


«Создание фильма – ужасно болезненный опыт», – признавался Лукас. Здесь он на съемках «Звездных войн», слева от него Питер Кушинг, справа Кэрри Фишер и Дейв Проуз без шлема Дарта Вейдера. «Звездные войны» ставили в тупик руководителей «Фокс», которые отказались выделять Лукасу деньги, чтобы он мог закончить фильм по своему вкусу. Лукас об этом не забыл и поклялся, что никогда больше не будет просить денег ни на один из своих фильмов. (AF Archive / Alamy)

Лукас лично заманил Джона Дикстру создавать и наблюдать за спецэффектами для «Звездных войн», а затем организовать мастерскую, которая превратится в «Индастриал лайт энд мэджик». Блестящий и яростно независимый, Дикстра постоянно разочаровывал Лукаса, который обвинял мастера в том, что он больше занимается новой технологией, чем реальной работой. Новаторские спецэффекты Дикстры выиграют один из семи «Оскаров» для «Звездных войн». (ABC Photo Archives / Getty Images)

Марша Лукас была талантливым и весьма уважаемым редактором фильмов, многие считали ее тайным оружием Лукаса. Когда муж озадачил ее редактированием безумной череды боевых сцен «Звездных войн», Марша привнесла в фильм свой повествовательный инстинкт и интуитивное чувство того, что возбуждает аудиторию.

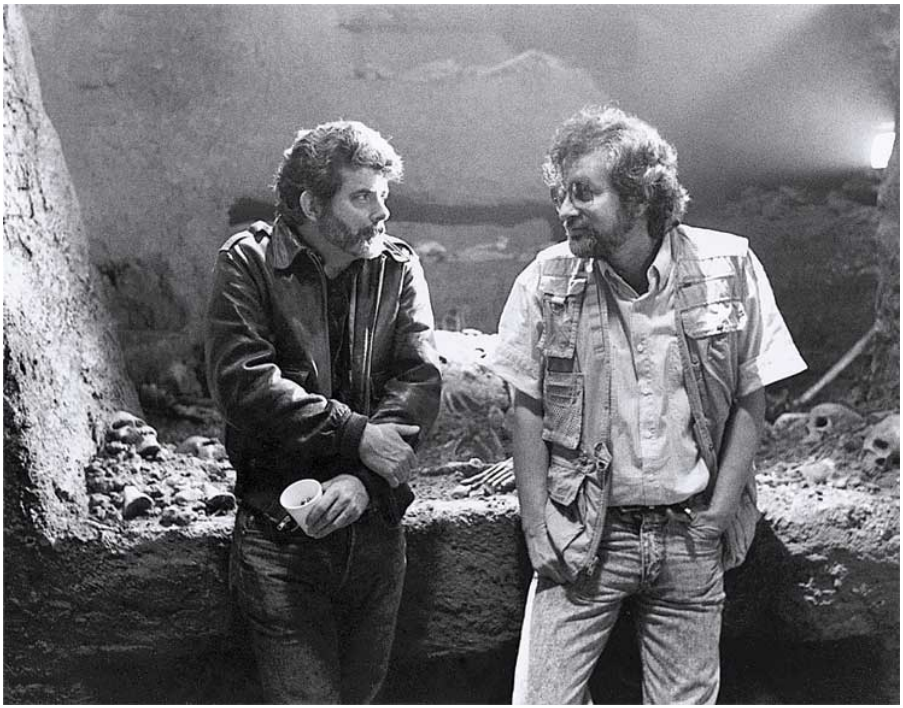
«Если публика не воодушевляется, когда Хан Соло на последней секунде входит в «Миллениум фалькон», чтобы помочь Люку, когда его преследует Вейдер, – картина не работает», – заявила она Лукасу. Марша получит награду Академии за редактирование «Звездных войн». Лукасу на тот момент еще предстояло заслужить свой «Оскар». (Julian Wasser / Getty Images)



Кино и киномания изменились навсегда 25 мая 1977 года, когда «Звездные войны» стартовали почти в сорока кинотеатрах по всей стране и набирали полные залы практически везде, включая «Loews» в Нью-Йорке. Фанаты ждали показа, выстраиваясь в очереди на целые кварталы. Очереди стали приметой «Звездных войн». Лукас был ошеломлен мгновенным успехом фильма. «Я представить не мог, что такое произойдет, – сказал Лукас. – Я точно представить не мог». (Paul Slade / Getty Images)

Фрэнсис Форд Коппола в компании с безбородым Лукасом на премьере «Капитана ЭО» в Диснейленде в 1986 году. Ближе, чем братья, Лукас и Коппола будут постоянно ссориться и мириться в течение двух десятилетий, работая вместе над очередными проектами. «Я думаю, что Фрэнсис всегда смотрел на Джорджа как на своего помощника-выскочку с собственным мнением», – сказал Стивен Спилберг. – Помощник с собственным мнением – что может быть опаснее, так ведь?». (Кевин Винтер / Getty Images)

«Уиллоу» (1988) был любимым детищем Лукаса, который подобрал в режиссеры Рона Ховарда (*слева*), и Уорика Дэвиса (*справа*) на главную роль в картине. По мотивам Толкиена Лукас написал сценарий о том, как главный герой возвращает брошенную малютку к своим. Несмотря на один из самых ошеломительных на тот день спецэффектов – превращение одного существа в другое, – критиков фильм вовсе не впечатлил. Они раскритиковали Лукаса за переработку сказочных клише. «Великий отрыгиватель», – презрительно фыркнул один из недоброжелателей. (MGM Studios / Getty Images)



Лукас со Стивеном Спилбергом на съемочной площадке «Индианы Джонса и последнего крестового похода». После намеренной темноты «Храма Судьбы» – хаотичный период в жизни их обоих, – отметил писатель Лоуренс Каздан. – «Последний крестовый поход» стал возвращением к захватывающей радости, какая отличала «В поисках утраченного ковчега». (Murray Close / Getty Images)

Лукас и Стивен Спилберг встретились на студенческом кинофестивале в 1968 году, что стало началом величайшей в истории кинематографа дружбы, личной и профессиональной. Спилберг именовал Лукаса «доблестным коллегой, большим и верным другом», а тот в свою очередь называл его «своим партнером, своим приятелем, своим вдохновением, своим соперником». (Valerie Macon / Getty Images)

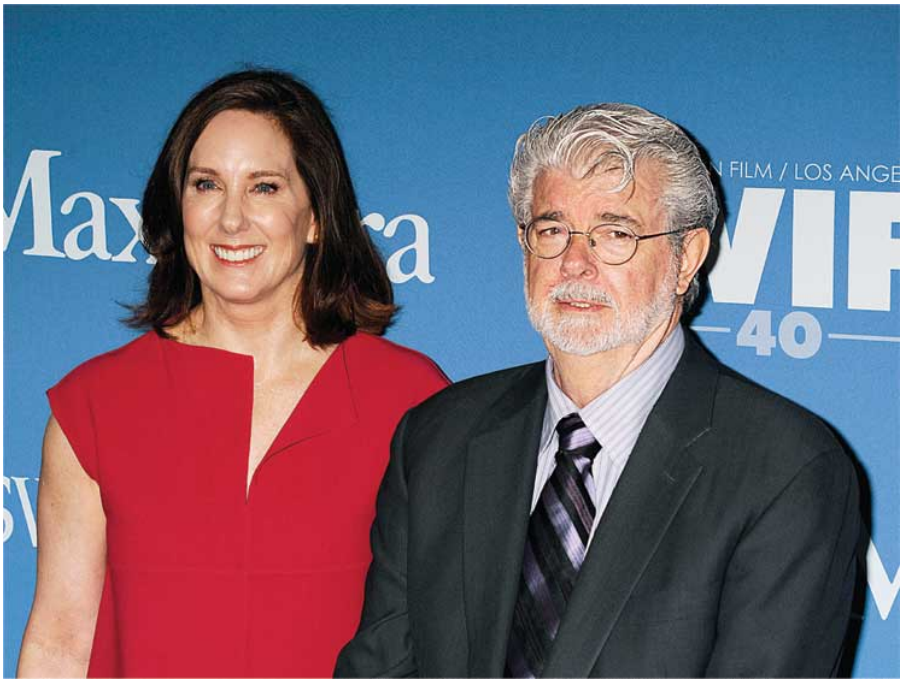
Продюсер Рик МакКаллум (*слева*) помог Лукасу войти в эпоху цифрового кино в процессе телевизионной работы над «Хрониками молодого Индианы Джонса» в начале 1990-х. Он доказал, что манипулировать фонами, актерами и постановкой можно цифровым способом. После того как ему поручили отслеживать новые цифровые материалы, вставленные в оригинальную трилогию «Звездных войн», МакКаллум работал продюсером Лукаса в эпизодах I, II и III. Он спокойно позволял Лукасу потешить свою любовь к цифровым технологиям, часто в ущерб повествованию. (Francois Guillot / Getty Images)

В 2005 году, в возрасте шестидесяти одного года, Лукас встретил тридцатисемилетнюю Меллоди Хобсон и был сражен. «Если ты прекраснее и умнее меня и смиришься со мной – это все, что нужно», – сказал Лукас. Они поженились в 2013 году на ранчо «Скайуокер». (Frederick M. Brown /Getty Images)

Лукас, в одиночку воспитавший детей (*слева направо*): Джетта, Кэти и Аманду, частенько повторял, что больше всего

гордится своим отцовством. «Да, был момент, когда я жил только ради фильмов, – признался Лукас в 2005 году, – но смысл жизни – это дети». (Gregg DeGuire / Getty Images)

Лукас с Бобом Айгером, председателем и генеральным директором «Уолт Дисней Компани», который в 2012 году организовал приобретение «Лукасфильм» за 4 млрд долларов. Лукас считал, что по условиям сделки Disney должна была использовать его наработки для эпизодов VII–IX, и был разочарован, когда эпизод VII сделали в основном без его участия. «Хорошо, я пойду своим путем, – уступил Лукас. – И пусть они идут своим». (Image Group LA / Getty Images)



Многолетний друг, коллега и продюсер «Индианы Джонса» Кэтлин Кеннеди. Лукас передал ей пост президента «Лукасфильм» после продажи «Диснею». Первый фильм о «Звездных войнах» с Кеннеди у руля, «Пробуждение силы», соберет более 2 млрд долларов с проката по всему миру и успешно возобновит франшизу. (Jeffrey Mayer / Getty Images)

Лукас на покое – в основном на ранчо «Скайуокер». «Надеюсь, меня запомнят как одного из пионеров цифрового кино, – сказал он. – [Хотя] могут вспомнить и как создателя некоторых из этих эзотерических фильмов по научной фантастике двадцатого века». (Jean-Louis Atlan / Getty Images)

notes

Примечания

1

“Star Wars’ Star Is on Cloud Nine”, Independent (Long Beach, Calif.), June 10, 1977.

2

J. W. Rinzler, The Making of Star Wars: The Definitive Story behind the Original Film (New York: Del Rey, 2007), 160 (далее MOSW).

3

MOSW, 146.

MOSW, 143.

5

Kerry O'Quinn, "The George Lucas Saga", Starlog, reprinted in Sally Kline, ed., George Lucas: Interviews (Jackson: University Press of Mississippi, 1999), 104 (далее Kline, GL Interviews).

GL Interviews, xiv.

Robert Watts, цитата по MOSW, 151.

8

MOSW, 160.

9

Joanne Williams, “Inside George Lucas: Success Allows ‘Little Movie’ Freedom”, Modesto Bee, June 1, 1980.

Jean Vallely, “The Empire Strikes Back’ and So Does George Lucas”, Rolling Stone, June 12, 1980.

Williams, “Inside George Lucas”.

12

Biography: George Lucas: Creating an Empire, A&E Television, 2002 (hereafter Creating an Empire).

13

“The Modesto Arch”, сайт об истории Модесто, http://www.historicmodesto.com/thearch.html

14

See Fifteenth Census of the United States, 1930, for Modesto City, Calif., sheet 7B.

15

“George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga”, Modesto Bee, January 30, 1976.

“Play Presented by High School Class to Capacity House”, Modesto Bee and News-Herald, December 8, 1930.

17

“Dorothy Bomberger and George Lucas Marry at Methodist Church”, Modesto Bee and News-Herald, August 4, 1933.

“George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga”.

Karyn Hunt, “Business Leader G. W. Lucas Dies”, Modesto Bee, December 19, 1991.

20

“Dorothy Bomberger and George Lucas Marry at Methodist Church”. См. также “Dorothy Bomberger and George Lucas to Wed: Invitations in Mails”, Modesto Bee and News-Herald, July 23, 1933; и “Plan Wedding”, Modesto Bee and News-Herald, July 24, 1933.

21

См. “Club’s Speaker Lauds Roosevelt”, Fresno Bee, December 19, 1933.

22

См. “Dorothy B. Lucas Dead at 75”, Modesto Bee, March 12, 1989.

23

“Two Stationery Stores Change Hands Here”, Modesto Bee and News-Herald, January 26, 1949.

“George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga”.

25

L. M. Morris advertisement, Modesto Bee and News-Herald, November 30, 1934.

См. “Morris Rites Will Be Tomorrow”, Modesto Bee and News-Herald, February 4, 1949.

Dale Pollock, Skywalking: The Life and Films of George Lucas, updated ed. (New York: Da Capo Press, 1999), 13.

“George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga”.

Pollock, Skywalking, 14.

30

Ibid.

31

Ibid.

32

Omnibus Special Edition: George Lucas: Flying Solo, BBC Television, 1997 (далее Flying Solo).

Pollock, Skywalking, 15.

Gerald Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”. Time, May 23, 1983.

35

Creating an Empire.

36

Flying Solo.

Pollock, Skywalking, 15.

38

“Two Stationery Stores Change Hands Here”; “Morris Rites Will Be Tomorrow”.

“George Lucas Sr. Story Rivals Son’s Film Saga”.

Williams, “Inside George Lucas”.

41

Creating an Empire.

42

Ibid.

Pollock, Skywalking, 37.

Ibid., 19.

45

Denise Worrell, Icons: Intimate Portraits (New York: Atlantic Monthly Press, 1989), 286.

46

Flying Solo.

Pollock, Skywalking, 16.

Creating an Empire.

49

Alan Arnold, Once Upon a Galaxy: A Journal of the Making of The Empire Strikes Back (New York: Ballantine, 1980), 219.

“George Lucas: A Life Making Movies”, Academy of Achievement interview, June 19, 1999, http://www.achievement.org/autodoc/page/luc0int-1 (далее “GL: A Life Making Movies”).

Pollock, Skywalking, 15.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Pollock, Skywalking, 37, 39.

Ibid., 11. Другой вариант истории см. Peter Biskind, Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood (New York: Simon & Schuster, 1998), 37.

55

Норман Роквелл (1894–1978) – известный американский художник и иллюстратор.

Creating an Empire.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 189.

Pollock, Skywalking, 20.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 189–90.

Pollock, Skywalking, 20.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 189–90.

Jess Cagle, “Director: So, What’s the Deal with Leia’s Hair?” Time, April 29, 2002.

63

Джон Мьюр (1838–1914) – американский натуралист, один из инициаторов создания национальных парков и заповедников на территории США.

Pollock, Skywalking, 22.

Creating an Empire.

Pollock, Skywalking, 22.

“GL: A Life Making Movies”.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 220.

Pollock, Skywalking, 18.

Creating an Empire.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 221.

73

Скон (*англ.* Scone) – традиционная британская маленькая хлебная булочка из пшеницы, ячменя или овса.

Pollock, Skywalking, 18.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 220.

76

Уолли Вуд (1927–1981) – американский художник и иллюстратор. Автор серии коллекционных карточек «Марс атакует», по мотивам которых в 1996 г. режиссер Тим Бертон снял одноименный фильм.

Creating an Empire.

Donald Ault, ed., Carl Barks: Conversations (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 130.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 221.

Virginia Mecklenberg and Todd McCarthy, Telling Stories: Norman Rockwell, from the Collections of George Lucas and Steven Spielberg (New York: Abrams, 2010), 20.

Ibid., 18.

82

Marcus Hearn, The Cinema of George Lucas (New York: Abrams, 2005), 10–11 (далее COGL).

83

John Baxter, George Lucas: A Biography (London: HarperCollins Entertainment, 1999), 24–25.

Worrel, Icons, 286.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

86

Лукас часто говорил, что единственным доступным каналом в Модесто был KRON, подразделение NBC из Сан-Франциско. Однако «Есть оружие – будут путешествия» шел по CBS, а не NBC. Чтобы посмотреть этот сериал – а Лукас помнит, что смотрел его, – у него должно было быть подключение к KPIX, подразделению CBS в Сан-Франциско.

87

Хотя Лукас помнит, что смотрел «Флэша Гордона» в рамках передачи под названием «Театр приключений», которое, как сообщает он и множество других источников, выходило каждый день в шесть вечера на канале KRON, здесь может быть некоторое несоответствие. «Театр приключений» вышел в эфир на KRON только в 1960-м, и даже тогда он начинался в 14:30 (в 18:00 KRON показывал «Пожарника Фрэнка»). Лукас совершенно точно мог видеть «Флэша Гордона» в «Театре приключений» в 1960-м; однако если речь идет о 1955-м, то скорее всего он видел его по каналу KTVU из Стоктона, который показывал передачу под названием «Суперсериалы» каждый день в шесть вечера. Он также мог спутать «Театр приключений» с «Научно-фантастическим театром», который выходил на KRON каждый день в семь вечера в 1955-м. Еще один фактор возможной путаницы: в 1956-м NBC выпустил свой «Театр приключений», новую антологию с полицейскими сериалами. Как бы там ни было, сериал «Флэш Гордон» показывали по каналу, доступному в Модесто, и Лукас его смотрел.

88

Клиффхэнгер (*англ.* Cliffhanger, от «Cliff» – «утес», «обрыв» и «hang» – «висеть», «подвешивать»; букв. – «подвешивающий над обрывом») – художественный прием в литературе и кино, который заключается в том, что повествование обрывается на поворотной точке сюжета, при этом намекая на продолжение («на самом интересном месте»). Наиболее часто используется в сериалах в конце эпизодов для того, чтобы подтолкнуть зрителя к просмотру следующей серии.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 220.

Ibid., 220–21.

91

Джон Форд (1894–1973) – американский кинорежиссер, единственный в истории обладатель четырех премий «Оскар» за лучшую режиссуру.

“GL: A Life Making Movies”.

COGL, 61.

Worrell, Icons, 285.

COGL, 11.

Pollock, Skywalking, 21.

97

В оригинале – Imagineers, слово, составленное из «imagination» – «творческая фантазия», «воображение» и «engineer» – «инженер».

“Newspaper for Juniors Is Published by Two Boys”, Modesto Bee and News-Herald, August 18, 1955.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

Pollock, Skywalking, 20.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Pollock, Skywalking, 37.

Ibid., 23.

Creating an Empire.

107

Джон Филип Суза (1854–1932) – американский композитор и дирижер духовых оркестров. Автор национального марша США «The Stars and Stripes Forever» («Звезды и полосы навсегда»).

108

Хотя Поллок (в Skywalking) утверждает, что Лукас посетил концерт Элвиса «сразу после» его появления в шоу Салливана, следующий концерт Пресли в Северной Калифорнии состоялся почти что год спустя.

Stephen Farber, “George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time”, Film Quarterly 27, no. 3 (Spring 1974): 2–9.

Creating an Empire.

COGL, 12.

“GL: A Life Making Movies”.

113

“An Interview with George Lucas”, Milken Institute Global Conference, April 30, 2012, http://www.milkeninstitute.org/events/conferences/global-conference/2012/panel-detail/3586 (далее Milken).

COGL, 12.

115

Flying Solo.

Pollock, Skywalking, 24.

117

Flying Solo.

Worrell, Icons, 285–86.

COGL, 12.

Worrell, Icons, 285–86.

121

COGL, 12.

Pollock, Skywalking, 27.

123

“Faros Car Club Members Talk about American Graffiti and Cruising”, ролик Modesto News, June 7, 2014, http://www.youtube.com/watch?v=rrQiJ3RYODM.

Pollock, Skywalking, 27.

125

Имеется в виду форма социализации, когда группа друзей ездят на машинах по окрестностям, знакомятся с девушками (в т. ч. для секса), веселятся и т. д. Круизинг показан в упомянутом выше фильме Лукаса «Американские граффити».

Creating an Empire.

127

Milken.

Creating an Empire.

129

Pollock, Skywalking, 29.

Ibid.

131

“George Lucas Talks to the Bee’s Marijke Rowland”, ролик, Modesto Bee, June 7, 2013, http://www.modbee.com/welcome_page/?shf=/2013/06/07/2752579_video-george-lucas-talks-to-the.html.

Pollock, Skywalking, 25.

133

Richard Heseltine, “The Real American Graffiti Artist”, Motor Sport, June 2009.

“George Lucas – Allen Grant”, Modesto CruiseRoute, YouTube video, July 13, 2012, http://www.youtube.com/watch?v=KMxhdiVQv0w.

135

Как честно сообщает «Модесто Би» на протяжении 1961 и 1962. См., напр., “Modesto Sports Car Club Wins Contest”, Modesto Bee and News-Herald, March 20, 1961.

Pollock, Skywalking, 24.

Ibid., 46.

“History and Today”, сайт кинотеатра «Каньон», http://www.canyoncinema.com/about/history.

139

COGL, 16.

Pollock, Skywalking, 27.

141

Jason Walsh, “Episode III: A New Hack”, Pacific Sun, February 12–18, 2010.

COGL, 13.

Pollock, Skywalking, 38.

John Seabrook, “Why the Force Is Still with Us”, The New Yorker, January 6, 1997.

145

Все сообщения об аварии размыты и временами противоречат друг другу, особенно потому что история обрастала деталями, искажалась и приобретала лишний трагизм на протяжении пятидесяти лет, прошедших с инцидента. См. “DHS Student Is Injured Seriously in Car Crash”, Modesto Bee and News-Herald, June 13, 1962; Pollock, Skywalking, xiii – xvi; and Baxter, George Lucas, 38; а также сильно обработанную интерпретацию событий в Mark Cotta Vaz and Shinji Hata, From Star Wars to Indiana Jones: The Best of the Lucasfilm Archives (San Francisco: Chronicle, 1994).

Creating an Empire.

147

Pollock, Skywalking, xv.

Creating an Empire.

Williams, “Inside George Lucas”.

“GL: A Life Making Movies”.

Creating an Empire.

COGL, 13.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 187.

Ibid.

“GL: A Life Making Movies”.

Williams, “Inside George Lucas”.

Pollock, Skywalking, 34–35.

Creating an Empire.

COGL, 13.

160

Интервью Джорджа Лукаса на передаче CBS “This Morning”, July 2013.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 188.

COGL, 14; “GL: A Life Making Movies”.

163

COGL, 14.

Heseltine, “The Real American Graffiti Artist”.

Michael Rubin, Droidmaker: George Lucas and the Digital Revolution (Gainesville: Triad, 2006), 8.

“An AFI Interview with Haskell Wexler”, AFI, September 18, 2010, доступно по ссылке https://site.douban.com/106789/widget/notes/127384/note/91565727.

Williams, “Inside George Lucas”.

COGL, 16.

169

UCLA – (*англ.*) University of California, Los Angeles – Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе.

См. документальный фильм USC School of Cinematic Arts, 2009, доступно по ссылке http://cinema.usc.edu/about/history/index.cfm.

Pollock, Skywalking, 43.

George Lucas: Maker of Films, television documentary, KCET, 1971.

Susan King, “Remastered Classic: Now That’s a Birthday Gift”, Los Angeles Times, March 27, 2009.

“A Legacy of Filmmakers: The Early Years of American Zoetrope”, THX 1138: The George Lucas Director’s Cut, special ed. DVD, Warner Home Video, 2004.

“GL: A Life Making Movies”.

Ibid.; Kline, GL Interviews, 35.

Terence M. Green, “USC Cinema-Television School Has Close-Knit Ambiance of Mini-Studio: Facility Is Replacement for Old Bungalows”, Los Angeles Times, March 24, 1985.

“A Legacy of Filmmakers”.

Kline, GL Interviews, 35.

“A Legacy of Filmmakers”.

Green, “USC Cinema-Television School”.

Pollock, Skywalking, 50.

Creating an Empire.

COGL, 16.

Pollock, Skywalking, 49.

“A Legacy of Filmmakers”.

Trevor Hogg, “Assembly Required: A Walter Murch Profile,” Flickering Myth website, July 21, 2010, http://www.flickeringmyth.com/2010/07/assembly-required-walter-murch-profile.html.

COGL, 16.

Kline, GL Interviews, 35.

Baxter, George Lucas, 49.

Ibid., 50.

Creating an Empire.

193

COGL, 16.

“A Legacy of Filmmakers”.

195

Ibid.

COGL, 16.

“GL: A Life Making Movies”.

Ibid.

COGL, 17–18.

COGL, 18.

Rubin, Droidmaker, 11.

Creating an Empire.

Pollock, Skywalking, 56.

Creating an Empire.

Baxter, George Lucas, 57.

Pollock, Skywalking, 50.

207

Creating an Empire. Много лет спустя Лукас сказал, что не мог рисовать «штурмовиков», и наверняка это были автомобили.

Pollock, Skywalking, 47.

Biskind, Easy Riders, 317–18.

COGL, 16, 18.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 188.

Creating an Empire.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 186.

Pollock, Skywalking, 57.

“Lucas, Coppola, and Kurosawa”, Kagemusha: The Criterion Collection, DVD, Criterion Studio, 2009.

Ibid.

217

COGL, 21.

Pollock, Skywalking, 51.

219

See “Writer-Director Paul Golding on Giving Pulse Life”, Video Junkie website, May 10, 2014, http://originalvidjunkie.blogspot.com/2014/05/writer-director-paul-golding-on-giving.html?zx=4c515a2976ba414c.

Creating an Empire.

221

Flying Solo.

COGL, 19.

Don Glut, I Was a Teenage Movie Maker (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2007), 166.

COGL, 20.

Pollock, Skywalking, 44.

COGL, 19.

Baxter, George Lucas, 62.

William Keck, “USC Grads Honor Film School; Lucas, Zemeckis, Ferrell Reminisce”. USA Today, September 28, 2004.

COGL, 20.

Baxter, George Lucas, 61.

COGL, 20.

Pollock, Skywalking, 57.

233

COGL, 20.

Glut, I Was a Teenage Movie Maker, 158.

235

Камео – роль, как правило, эпизодическая, в которой используется известный и легко узнаваемый образ (режиссера, актера, политика и др. – либо без оглашения, либо с оглашением его имени).

Stuart Silverstein, “Lucas Seeks to Produce Respect for Filmmaking: ‘Star Wars’ Creator Speaks at a Ceremony at USC Honoring the $175 Million He Has Pledged to Its Film School”, Los Angeles Times, October 5, 2006.

Barry Koltnow, “End of the Beginning: A Contented George Lucas Looks Back at the Six Parts of His ‘Star Wars’ Film Epic”, Orange County Register, May 15, 2005.

Baxter, George Lucas, 55–56.

Pollock, Skywalking, 56, 59–60.

COGL, 22.

241

COGL, 22.

Baxter, George Lucas, 71.

243

«Великое общество» – серия социальных программ, инициированных президентом Линдоном Джонсоном в 1960-х гг. и направленных на искоренение бедности и расовой сегрегации, улучшение качества жизни рядовых американцев.

Gerald Peary, interview with Verna Fields, The Real Paper (Boston), October 23, 1980.

245

Конференция СЕАТО (Организации Договора Юго-Восточной Азии) в столице Филиппин Маниле, проходившая 24–26 октября 1966 г., посвященная войне во Вьетнаме.

246

Прозвище супруги Линдона Джонсона Клаудии Альты Тейлор Джонсон.

Kline, GL Interviews, 5.

Ibid.

Creating an Empire.

Pollock, Skywalking, 65, 61.

Ibid., 63.

Ibid., 64.

Ibid., 62.

COGL, 22.

COGL, 21–22.

COGL, 23.

Pollock, Skywalking, 67.

Ibid., 47.

Steve Silberman, “Life after Darth”, Wired, May 2005.

Karina Longworth, Masters of Cinema: George Lucas (New York: Phaidon, 2012), 11.

Silberman, “Life after Darth”.

Pollock, Skywalking, 47.

Kline, GL Interviews, 6.

COGL, 20.

Sheerly Avni, Cinema by the Bay (Nicasio, Calif.: George Lucas Books, 2006), 36.

COGL, 24.

Hogg, “Assembly Required”.

Pollock, Skywalking, 46.

Ibid., 63.

Ibid., 62, 63, 66.

Baxter, George Lucas, 70.

Pollock, Skywalking, 65.

Пол Голдинг, интервью автора, ноябрь 2014.

COGL, 25.

Pollock, Skywalking, 58.

Justin Bozung, “Watch the Amazing George Lucas Film The Emperor and Read about How It Was Made”, TV Store Online, April 1, 2014, http://blog.tvstoreonline.com/2014/04/watch-george-lucas-brilliant-student.html.

Ibid.

COGL, 25.

Bozung, “Watch the Amazing George Lucas”.

Ibid.

Ken Plume, “An Interview with John Milius, IGN website, May 7, 2003, http://www.ign.com/articles/2003/05/07/an-interview-with-john-milius.

Bozung, “Watch the Amazing George Lucas”.

Pollock, Skywalking, 66, 65.

Ibid., 68.

Flying Solo.

COGL, 17–18.

Pollock, Skywalking, 59.

Ibid., 70.

289

«Красная угроза» – антикоммунистическая идеология, возникшая в США после Октябрьской революции 1917 г. в России. В 1950-х гг. борьба с «красной угрозой» получила название «маккартизм» – по фамилии сенатора Джозефа Маккарти, инициировавшего гонения на коммунистов, сочувствующих им и подозреваемых в связях с ними. В ходе этих репрессий многие деятели американской культуры были внесены в «черные списки» неблагонадежных лиц и лишились работы.

Ibid.

291

Ibid.

COGL, 26, 27.

293

COGL, 27.

COGL, 27.

Charles Champlin, George Lucas: The Creative Impulse: Lucasfilm's First Twenty Years (New York: Abrams), 9.

George Lucas on Working with Francis Ford Coppola, American Film Institute video, http://www.youtube.com/watch?v=kNcdS8L9pcA.

Creating an Empire.

Peter Cowie, Coppola: A Biography, rev. ed. (New York: Da Capo Press, 1994), 15.

Biskind, Easy Riders, 149.

Cowie, Coppola, 20, 22.

Biskind, Easy Riders, 36.

Creating an Empire.

Biskind, Easy Riders, 37.

Lester D. Friedman and Brent Notbohm, eds., Steven Spielberg: Interviews (Jackson: University Press of Mississippi, 2010), 38.

Creating an Empire.

COGL, 27.

COGL, 27.

Creating an Empire.

309

Ibid.

Quick review, Finian's Rainbow, DVD Journal, http://www.dvdjournal.com/quickreviews/f/finiansrainbow.q.shtml.

Lucas on Working with Coppola.

“Show Beat”, Danville (Va.) Register, July 30, 1967.

313

Flying Solo.

Baxter, George Lucas, 84.

315

Flying Solo.

Lucas on Working with Coppola.

COGL, 28.

Lucas on Working with Coppola.

Audie Bock, “Zoetrope and Apocalypse Now”, American Film, September 1979.

Pollock, Skywalking, 68.

Thomas Kevin, "'A' Grades for Film Festival Students", Los Angeles Times, January 22, 1968.

Charles Champlin, “US Student Film Series Will Open at Fairfax”, Los Angeles Times, February 21, 1968.

323

J. W. Rinzler and Laurent Bouzereau, The Making of Indiana Jones: The Definitive Story behind All Four Films (New York: Del Rey, 2008), 12 (далее MOIJ).

Creating an Empire.

Ibid.

MOIJ, 12.

327

George Lucas, благодарственная речь за награду AFI Life Achievement, 2005.

Leo Janos, “Steven Spielberg: L’Enfant Directeur”, Cosmopolitan, June 1980.

Joseph McBride, Steven Spielberg: A Biography, 2nd ed. (Jackson: University Press of Mississippi, 2010), 62, 66.

Ibid., 137–38.

Pollock, Skywalking, 62, 63.

Creating an Empire.

Pollock, Skywalking, 65.

Ibid., 65, 63.

Gene D. Phillips and Rodney Hill, eds., Francis Ford Coppola: Interviews (Jackson: University Press of Mississippi, 2004), 13.

Biskind, Easy Riders, 94.

Flying Solo.

Baxter, George Lucas, 84–85.

COGL, 31.

See George Lucas, Filmmaker, Zoetrope/Lucasfilm, 1968.

COGL, 28.

Michael Goodwin and Naomi Wise, On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola (New York: William Morrow and Company, 1989), 87.

Cowie, Coppola, 53.

Biskind, Easy Riders, 208.

Baxter, George Lucas, 87–88.

John F. Kearney, “For Film Director Hollywood Out, Stinson Beach Is In”, Daily Independent Journal (San Rafael, Calif.), February 14, 1967.

John Korty, интервью автора.

Kearney, “For Film Director”.

COGL, 31.

Cowie, Coppola, 55.

COGL, 31.

Cowie, Coppola, 39.

Pollock, Skywalking, 88.

COGL, 34–35.

355

Более корректный перевод лозунга хиппи «Nirvana now» не «Нирвана сегодня», а «Даешь нирвану». Таким образом, более логичным выглядит перевод названия фильма Копполы Apocalypse Now как «Даешь апокалипсис». Однако еще со времен показа на XI Московском международном фестивале 1979 г. за этой лентой закрепилось русскоязычное название «Апокалипсис сегодня».

Francis Ford Coppola, interview of John Milius, April 8, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=JZswrVALi2M.

Phillips and Hill, Francis Ford Coppola, 95.

“A Brief History of Zoetrope Films”, Zoetrope.com, http://www.zoetrope.com/zoe_films.cgi?page=history.

Phillips and Hill, Francis Ford Coppola, 15.

Cowie, Coppola, 45.

Peter Hartlaub, “In a Valley Not Far, Far Away”, San Francisco Chronicle, April 27, 2007.

Pollock, Skywalking, 83.

Creating an Empire.

Cowie, Coppola, 56.

Louise Sweeney, “A Coppola Objective: An ‘All-Consuming’ Film”, Christian Science Monitor, August 30, 1969.

Biskind, Easy Riders, 92.

Hartlaub, “In a Valley Not Far, Far Away”.

Hogg, “Assembly Required”.

Sweeney, “A Coppola Objective”.

Biskind, Easy Riders, 258.

Phillips and Hill, Francis Ford Coppola, 16.

“A Legacy of Filmmakers”, bonus disc, THX 1138.

Mel Gussow, “Movies Leaving ‘Hollywood’ Behind: Studio System Passé; Film Forges Ahead”, New York Times, May 27, 1970.

John Patterson, “American Zoetrope: In a Galaxy Not from Hollywood…”, The Guardian, November 17, 2011.

"Indies – Francis Ford Coppola and George Lucas on Set of Rain People," King Rose Archives, ca. 1968, http://www.youtube.com/watch?v=JhfY4LVpevI.

Creating an Empire.

Biskind, Easy Riders, 98.

“A Legacy of Filmmakers”.

379

См. Biskind, Easy Riders, 92; Goodwin и Wise, On the Edge, 96; и Cowie, Coppola, 56.

Pollock, Skywalking, 89.

Gerald Nachman, “Coppola of Zoetrope – Older, Wiser and Poorer”, Los Angeles Times, November 7, 1971.

“A Legacy of Filmmakers”. See also COGL, 36.

COGL, 36.

Gussow, “Movies Leaving ‘Hollywood’ Behind”.

John Leighty, “Hippie Capitalist Makes Films in SF”, Fresno Bee, April 10, 1970.

Sweeney, “A Coppola Objective”.

Nachman, “Coppola of Zoetrope”.

Cowie, Coppola, 57; Gussow, “Movies Leaving ‘Hollywood’ Behind”.

Cowie, Coppola, 57.

Nachman, “Coppola of Zoetrope”.

“A Legacy of Filmmakers”.

Kline, GL Interviews, 7.

Sweeney, “A Coppola Objective”.

Gussow, “Movies Leaving ‘Hollywood’ Behind”.

Leighty, “Hippie Capitalist Makes Films in SF”.

Trevor Hogg, “Hot Rods & Droids: A George Lucas Profile”, Flickering Myth website, June 8, 2011, http://www.flickeringmyth.com/2011/06/hot-rods-droids-george-lucas-profile.html.

Kline, GL Interviews, 146.

Sweeney, “A Coppola Objective”.

“Movies Leaving ‘Hollywood’ Behind”.

COGL, 38.

401

George Lucas, дорожка с комментариями к «THX 1138».

Christine Richert, “Modestan’s Movie Will Open”, Modesto Bee and NewsHerald, June 1, 1971.

Kline, GL Interviews, 4.

404

George Lucas, дорожка с комментариями к «THX 1138».

“THX 1138 – Made in San Francisco”, American Cinematographer, October 1971.

Kline, GL Interviews, 12.

407

George Lucas, дорожка с комментариями к «THX 1138».

Pollock, Skywalking, 90.

Kline, GL Interviews, 12.

410

George Lucas, дорожка с комментариями к «THX 1138».

COGL, 37.

COGL, 36.

“Hollywood”, The Times (San Mateo, Calif.), January 24, 1970.

Pollock, Skywalking, 92.

“A Legacy of Filmmakers”.

Kline, GL Interviews, 12.

Leighty, “Hippie Capitalist Makes Films in SF”.

“A Legacy of Filmmakers”.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

Biskind, Easy Riders, 235.

Goodwin and Wise, On the Edge, 106.

Biskind, Easy Riders, 98–99.

Ibid., 98.

“A Legacy of Filmmakers”.

427

George Lucas, дорожка с комментариями к «THX 1138».

Creating an Empire.

Biskind, Easy Riders, 100.

Ibid., 99.

COGL, 46.

Creating an Empire.

433

Интервью Фрэнсиса Форда Копполы на The Howard Stern Show, June 8, 2009.

Biskind, Easy Riders, 93.

“A Legacy of Filmmakers”. Существует огромная путаница среди почти всех участников событий по поводу времени предпоказа «THX», краха «Зоотроп» и участия Копполы в «Крестном отце». В большинстве версий истории Коппола соглашается срежиссировать «Крестного отца» только после событий «черного четверга». Однако встреча состоялась в ноябре, а Коппола принял работу режиссера в сентябре. Некоторые версии событий передвигают «черный четверг» на май или июнь; но Лукас настаивает, что встреча состоялась в ноябре. В большей части версий также упоминается, что Лукас монтировал «THX», когда Копполе позвонили со студии, чего не могло происходить после «черного четверга», поскольку у него забрали пленку. Так что если полагаться на воспоминания Лукаса, то Коппола согласился на «Крестного отца» до событий «черного четверга», и большинству рассказчиков не стоило ставить тот восклицательный знак в конце истории.

436

Имеется в виду биржевой крах, начавшийся в США 24 октября («черный четверг») и достигший апогея 29 октября 1929 г. («черный вторник»). Это обвальное падение цен на акции послужило началом Великой депрессии 1929–1933 гг.

Biskind, Easy Riders, 101.

“A Legacy of Filmmakers”.

Kline, GL Interviews, 4.

Nachman, “Coppola of Zoetrope”.

Biskind, Easy Riders, 101.

Creating an Empire.

George Lucas: Maker of Films, 1971.

“Airport ‘Junk’ – Lancaster”, The (Montreal) Gazette, March 8, 1971.

Nachman, “Coppola of Zoetrope”.

George Lucas: Maker of Films.

Kline, GL Interviews, 37.

Creating an Empire.

“A Legacy of Filmmakers”.

Biskind, Easy Riders, 99.

“A Legacy of Filmmakers”.

Kline, GL Interviews, 6.

“A Legacy of Filmmakers”.

Cowie, Coppola, 61.

“A Legacy of Filmmakers”.

Biskind, Easy Riders, 102.

“George Lucas at 70: The Star Wars Creator on Filmmaking”, The Telegraph (London), http://www.telegraph.co.uk/culture/star-wars/10828279/George-Lucas-a-70-the-Star-Wars-creator-on-filmmaking.html.

“A Legacy of Filmmakers”.

Pollock, Skywalking, 100.

Biskind, Easy Riders, 102.

“A Legacy of Filmmakers”.

Biskind, Easy Riders, 102.

Kenneth Turan, “Film: THX 1138”, Washington Post, April 17, 1971.

Roger Ebert, review of THX 1138, 1971, http://www.rogerebert.com/reviews/thx-1138–2004.

Roger Greenspun, “Film: Lucas’s ‘THX 1138’: Love Is Punishable Crime in Future,” New York Times, March 12, 1971.

Vincent Canby, “Wanda’s a Wow, So’s THX”, New York Times, March 21, 1971.

“Review: ‘THX 1138’”, Variety, March 16, 1971.

Pollock, Skywalking, 96.

Biskind, Easy Riders, 235.

“A Legacy of Filmmakers”.

Biskind, Easy Riders, 235.

Ibid.

Garry Jenkins, Empire Building: The Remarkable Real Life Story of Star Wars (Secaucus, N.J.: Citadel, 1999), 24.

Ibid., 25.

475

Капитан Ахав – герой романа Мелвилла «Моби Дик».

Ibid., 22, 26.

Gary Arnold, “Chalking ‘Graffiti’ Up to Experience”, Washington Post, May 26, 1974.

David Sheff, “George Lucas”, Rolling Stone, November 5–December 10, 1987.

Kline, GL Interviews, 42.

Jenkins, Empire Building, 28.

Chris Taylor, "'Star Wars' Producer Blasts 'Star Wars' Myths", Mashable.com, September 27, 2014, http://mashable.com/2014/09/27/star-wars-myths-gary-kurtz/.

Ken Plume, “An Interview with Gary Kurtz”, IGN, November 11, 2002, http://www.ign.com/articles/2002/11/11/an-interview-with-gary-kurtz.

Kline, GL Interviews, 38.

Biskind, Easy Riders, 235.

Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy, directed by Kevin Burns, bonus disc, The Star Wars Trilogy, DVD boxed set (Nicasio, Calif.: Lucasfilm, 2004).

Kline, GL Interviews, 38.

Chris Murphy and Ken White, “George Lucas Interviewed”, Modesto View, June 1, 2012.

MOSW, 4.

American Film Institute video, “George Lucas on American Graffiti”, October 30, 2009, https://www.youtube.com/watch?v=WvmFpj2Bgyc.

“GL: A Life Making Movies”.

George Stevens Jr., Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation, from the 1950s to Hollywood Today (New York: Vintage, 2014), 301.

Pollock, Skywalking, 102.

Ibid.

Philip Horne, "'The Godfather': 'Nobody Enjoyed One Day of It'", The Telegraph (London), September 22, 2009.

MOSW, 5.

Susy Vader, “Charlie Chaplin Stole the Show at the 1971 Cannes Film Festival”, Australian Women’s Weekly, June 23, 1971. Часто сообщают, что Лукас был оператором на съемках «Дай мне кров» у кинематографистов Альберта и Дэвида Майслесов – и даже снял эпизод с нападением на Мередит Хантер. Лукас со своей типичной невозмутимостью говорит, что просто не помнит, снимал ли что-то для этого фильма.

Pollock, Skywalking, 103.

MOSW, 5.

Baxter, George Lucas, 117.

Ibid., 116, 117.

501

Гонки на ускорение по короткой прямой трассе. Самая распространенная дистанция – 402 м (1/4 мили), но бывают и другие варианты.

Stevens, Conversations with the Great Moviemakers, 301.

503

Ibid.

Creating an Empire.

Jenkins, Empire Building, 31.

“GL: A Life Making Movies”.

Ibid.

Kline, GL Interviews, 26.

“GL: A Life Making Movies”.

Paul Scanlon, “The Force behind George Lucas”, Rolling Stone, August 25, 1977.

Pollock, Skywalking, 31.

Biskind, Easy Riders, 236.

513

Ibid.

Gary Arnold, “Cruising through ‘American Graffiti’: Hot Rods, Good Times and Longings,” Washington Post, August 31, 1973.

515

Процентное соотношение от прибыли меняется от рассказа к рассказу. В итоге и Лукас, и Коппола оба вспоминают, что разделили между собой сорок процентных пунктов.

Pollock, Skywalking, 107.

COGL, 54.

Pat Perry, “San Rafael Is Site for Movie of 1962 Teens”, Daily Independent Journal (San Rafael, Calif.), June 14, 1972.

Pollock, Skywalking, 108.

Creating an Empire.

Judy Klemesrud, "'Graffiti' Is the Story of His Life", New York Times, October 7, 1973.

COGL, 56.

523

Creating an Empire.

Ibid.

Baxter, George Lucas, 32.

Ibid.

“Cindy Williams Interview: Film-Television Star to Appear at Nov. 2 Screening of ‘American Graffiti’ in Omaha”, Leo Adam Biga’s blog, October 25, 2012, http://leoadambiga.com/2012/10/25/cindy-williams-interview-film-television-star-to-appear-at-nov-2-screening-of-american-graffiti-in-omaha/. Использовано с разрешения автора, журналиста и блогера Лео Адама Бига.

COGL, 6.

529

MOIJ, 14.

Однако история принадлежала не Спилбергу; она была написана фантастом Филипом Уайли.

531

MOIJ, 14.

MOIJ, 14.

Kline, GL Interviews, 18.

George Lucas on American Graffiti, American Film Institute video, http://www.youtube.com/watch?v=WvmFpj2Bgyc.

Klemesrud, “‘Graffiti’ Is the Story of His Life”.

Ibid.

Creating an Empire.

COGL, 62.

Baxter, George Lucas, 127.

Kline, GL Interviews, 16.

Creating an Empire.

Kline, GL Interviews, 16.

Klemesrud, “‘Graffiti’ Is the Story of His Life”.

Arnold, Once Upon a Galaxy.

Kline, GL Interviews, 16, 41.

Biskind, Easy Riders, 237.

Creating an Empire.

COGL, 64.

“George Lucas: A Galaxy Far, Far Away”, Easy Riders, Raging Bulls, mini-documentary, Shout Factory, 2004.

COGL, 64.

551

См. “Shooting Schedule, American Graffiti as Shot”, COGL, 74–75.

Paul Rowlands, “Candy Clark Talks about American Graffiti”, Money Into Light website, April 28, 2012, http://www.money-into-light.com/2012/04/candy-clark-talks-to-paul-rowlands.html.

553

MOSW, 7.

Biskind, Easy Riders, 237.

555

Биографическая информация взята из David M. Herszenhorn, “Wolfman Jack, Raspy Voice of the Radio, Is Dead at 57”, New York Times, July 2, 1995; Richard Harrington, “Leader of the Pack: Deejay Wolfman Jack, the Voice of a Generation”, Washington Post, July 3, 1995; и с веб-сайта XERB1090, http://www.xerbradio.com.

Kline, GL Interviews, 29, 39.

Ibid., 22–23.

Klemesrud, “‘Graffiti’ Is the Story of His Life”.

Baxter, George Lucas, 128.

COGL, 66.

Hogg, “Assembly Required”.

Kline, GL Interviews, 21.

Ibid., 29.

COGL, 69.

COGL, 69.

Pollock, Skywalking, 118.

Biskind, Easy Riders, 243.

COGL, 6, 70.

Biskind, Easy Riders, 243.

Creating an Empire.

Biskind, Easy Riders, 243.

Ibid., 244.

See Lillian Ross, “Some Figures on a Fantasy”, The New Yorker, November 8, 1982.

Biskind, Easy Riders, 244.

COGL, 71.

Biskind, Easy Riders, 244.

Pollock, Skywalking, 120.

Kline, GL Interviews, 43.

“A Legacy of Filmmakers”.

Kline, GL Interviews, 77.

“Wendy Lucas Comments on American Graffiti, the State Theatre, Modesto, May 31, 2008”, http://www.youtube.com/watch?v=yvEwUOR0kkE.

Kline, GL Interviews, 77–78.

Ibid., 77.

Pollock, Skywalking, 123.

Jay Cocks, “Cinema: Fabulous ’50s”, Time, August 20, 1973.

Gary Arnold, “Cruising through ‘American Graffiti’: Hot Rods, Good Times and Longings”, Washington Post, August 31, 1973.

Charles Champlin, “A New Generation Looks Back in ‘Graffiti’”, Los Angeles Times, July 29, 1973.

Stephen Farber, "'Graffiti' Ranks with 'Bonnie and Clyde'", New York Times, August 5, 1973.

Kline, GL Interviews, 21.

Peter Hartlaub, “The Chronicle Panned It: ‘American Graffiti’”, SF Gate, February 4, 2015.

591

Ibid.

See Gene Siskel, “Graffiti – How Many Golden Oldies Can You Handle?” Chicago Tribune, August 24, 1973.

Farber, "'Graffiti' Ranks with 'Bonnie and Clyde'"; Klemesrud, "'Graffiti' Is the Story of His Life".

Cocks, “Cinema: Fabulous ’50s”.

Arnold, Once Upon a Galaxy.

Klemesrud, “‘Graffiti’ Is the Story of His Life”.

Ibid.

Ibid.; Paul Gardner, "'Graffiti' Reflects Its Director's Youth", New York Times, September 19, 1973.

Creating an Empire.

600

Во время переговоров о приобретении прав для использования песен в самом фильме Лукас пытался уговорить «Юниверсал» выделить деньги и на покупку прав на альбом с саундтреком фильма. Если бы «Юниверсал» купила права на саундтрек тогда, это бы сохранило ей миллионы, которые она заплатила за него позднее, когда фильм стал успешным.

Biskind, Easy Riders, 237.

Ibid., 320.

Pollock, Skywalking, 128.

Biskind, Easy Riders, 319.

Creating an Empire.

COGL, 82.

607

See MOSW, 14.

Kline, GL Interviews, 32.

Larry Sturhahn, “The Making of American Graffiti”, Filmmakers Newsletter, March 1974.

610

MOSW, 14.

611

MOSW, 26.

Biskind, Easy Riders, 322.

COGL, 78.

Biskind, Easy Riders, 322.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas”.

MOSW, 7.

Stephen Zito, “George Lucas Goes Far Out”, American Film, April 1977.

618

See MOSW, 8–11.

619

MOSW, 9.

MOSW, 15.

621

MOSW, 50.

MOSW, 9–11.

Empire of Dreams.

624

Кэмп (*англ.* Camp) – в неклассической эстетике специфический изощренный эстетский вкус и лежащая в его основе специально культивируемая чувствительность.

Kline, GL Interviews, 44.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas”.

Pollock, Skywalking, 126.

Bob Thomas, “Lucas Fortune Changes”, Baltimore Sun, August 28, 1973.

629

MOSW, 12.

Jenkins, Empire Building, 43.

Paul Rosenfield, “Lucas: Film-Maker with the Force”, Los Angeles Times, June 5, 1977.

See Gene Siskel, “A Day with the ‘Smartest’ Film Mogul”, Chicago Tribune, April 9, 1978.

Farber, “George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time”.

Jenkins, Empire Building, 46.

Ibid., 39.

MOSW, 13.

Paul Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar as ‘Star Wars’ Takes a Vacation”, Rolling Stone, July 21, 1983.

MOSW, 12–13.

639

MOSW, 12.

Kline, GL Interviews, 81.

Jenkins, Empire Building, 47.

Empire of Dreams.

Biskind, Easy Riders, 320.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas”.

Mary Murphy, “Radioland by Graffiti Team”, Los Angeles Times, September 27, 1973.

MOSW, 14.

MOSW, 14.

Biskind, Easy Riders, 253.

Klesmerud, “‘Graffiti’ Is the Story of His Life”.

Kline, GL Interviews, 80.

651

MOSW, 8; и см. страницу 17 с заметками Лукаса от руки.

Charles Lippincott, quoted in Jim Hoagland, “The Politics of Star Wars”, Washington Post, December 11, 1977.

653

Правописание согласуется с этими вариантами в первом грубом наброске Лукаса от мая 1974. См. MOSW, 19–22.

MOSW, 24.

Laurent Bouzereau, Star Wars: The Annotated Screenplays (New York: Ballantine, 1997), 10.

Lee Grant, “Lucas: Feet on Ground, Head in the Stars”, Los Angeles Times, December 10, 1977.

MOIJ, 16–17.

Pollock, Skywalking, 142, 147.

Flying Solo.

Farber, “George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time”.

Biskind, Easy Riders, 255–56.

MOSW, 25.

Empire of Dreams.

Flying Solo.

Cowie, Coppola, 121.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas”.

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas.”

Kline, GL Interviews, 80.

Empire of Dreams.

Biskind, Easy Riders, 320–21.

Aljean Harmetz, “And It Almost Didn’t Get to the Screen”, New York Times, May 26, 1977.

Kline, GL Interviews.

Empire of Dreams.

Arnold, “Chalking ‘Graffiti’ Up to Experience”.

MOSW, 36.

Jason DeBord, “World Exclusive Interview with Colin Cantwell”, Original PopBlog.com, November 13, 2013, http://www.originalprop.com/blog2014/11/13/colin-cantwell-video-interviews-star-wars-prototype-models-nasa/.

Empire of Dreams.

Angela Watercutter, “Star Wars Conceptual Artist Ralph McQuarrie Dies at 82”, Wired, March 4, 2012.

681

MOSW, 32.

Empire of Dreams.

683

Макгаффин (*англ.* MacGuffin) – распространенный в западной нарратологии термин для обозначения предмета, вокруг обладания которым строится фабульная сторона произведения (как правило, приключенческого жанра). Это своего рода механическая формула для конструирования сюжета: завязка построена на поисках того или иного предмета, суть которого сама по себе не играет роли.

Ibid.

Flying Solo.

686

См. краткое содержание «Приключений Старкиллера» в MOSW, 27–30.

MOSW, 42.

Jenkins, Empire Building, 62–63.

“George Lucas Was More Than a Director for Star Wars”, Baltimore Sun, July 7, 1977.

Jenkins, Empire Building, 63.

“Exclusive Star Wars Interview with John Dykstra”, Fantasy Film Journal 1, no. 1 (Winter 1977). Reproduced at http://originaltrilogy.com/topic/John-Dykstra-Interview-Circa-July-1977/id/12285.

Ibid.

693

MOSW, 50.

MOSW, 51.

“Exclusive Star Wars Interview with John Dykstra”.

Alex French and Howie Kahn, “Inside the Magic Factory: The Definitive Oral History of ILM, the Special Effects Powerhouse that Revolutionized Moviemaking and Changed Entertainment Forever,” Wired, June 2015.

Empire of Dreams.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

“Exclusive Star Wars Interview with John Dykstra”.

Empire of Dreams.

MOSW, 80.

MOSW, 51.

703

MOSW, 53.

MOSW, 51.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

COGL, 6.

Biskind, Easy Riders, 278.

MOSW, 59.

709

MOSW, 94.

Biskind, Easy Riders, 324.

Ibid.

MOSW, 67.

Empire of Dreams.

MOSW, 67.

Pollock, Skywalking, 151.

Ibid., 150.

Ibid., 151.

Из-за подобной практики у Нанн – и других – несколько лет спустя появились проблемы, когда ее напечатали в эротическом журнале «Пентхаус» в возрасте 16 лет.

Jenkins, Empire Building, 79.

MOSW, 101.

Jenkins, Empire Building, 80.

MOSW, 102.

723

Flying Solo.

Пробы Хэмилла, а также Фишер и Форда можно посмотреть онлайн на различных сайтах, и это определенно стоит того.

MOSW, 103.

MOSW, 104.

Flying Solo.

MOSW, 95, 124.

Empire of Dreams.

MOSW, 95.

Pollock, Skywalking, 152.

Empire of Dreams.

Piers Paul Read, Alec Guinness: The Authorised Biography (New York: Simon and Schuster, 2003).

Arnold, Once Upon a Galaxy, 229.

Read, Alec Guinness, 503.

Ibid., 504.

Pollock, Skywalking, 153.

Jeremy Skinger, “The Man Who Literally Built Star Wars”, Esquire.com, May 4, 2014.

MOSW, 54.

Alexis C. Madrigal, “The Remarkable Way Chewbacca Got a Voice”, TheAtlantic.com, August 7, 2014.

MOSW, 56.

J. W. Rinzler, The Sounds of Star Wars (San Francisco: Chronicle, 2010), 9.

“Star Wars: The Hit Film and How It Was Put Together”, Colorado Springs Gazette-Telegraph, August 27, 1977.

MOSW, 54.

См. благодарственную речь Лукаса на премии AFI, AFI Tribute to George Lucas, June 9, 2005.

Empire of Dreams.

MOSW, 124.

Pollock, Skywalking, 154.

Rosenfield, “Lucas: Film-Maker with the Force”.

MOSW, 82.

See Jenkins, Empire Building, 39–40.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas”.

753

MOSW, 85.

MOSW, 89.

MOSW, 124.

MOSW, 124.

Jenkins, Empire Building, 74.

MOSW, 94.

COGL, 98.

MOSW, 107.

MOSW, 111.

MOSW, 132.

MOSW, 84.

Paul Scanlon, “The Wizard of Star Wars”, Rolling Stone, August 25, 1977.

Pollock, Skywalking, 160.

Creating an Empire.

Read, Alec Guinness, 505.

MOSW, 166.

Ibid.

Read, Alec Guinness, 504.

Quoted in MOSW, 174.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Pollock, Skywalking, 168.

Alex French and Howie Kahn, “Inside the Magic Factory”, Wired, June 2015.

Claire Clouzot, “The Morning of the Magician: George Lucas and Star Wars”, Ecran, September 15, 1977.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

Kline, GL Interviews, 81.

MOSW, 141.

MOSW, 143.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

781

MOSW, 160, 164.

Pollock, Skywalking, 162.

Creating an Empire.

MOSW, 174.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

O’Quinn, “The George Lucas Saga”.

Creating an Empire.

John Seabrook, “Letter from Skywalker Ranch: Why Is the Force Still with Us?” The New Yorker, January 6, 1997.

Robert L. Rose, “Career Comes on Silver Platter for Mark Hamill”, Salt Lake City Tribune, June 12, 1977.

MOSW, 148.

Pollock, Skywalking, 165.

Jenkins, Empire Building, 116.

MOSW, 188.

MOSW, 188.

Empire of Dreams.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 231.

Chris Hastings, “Anxious He Was… Revealed: Why George Lucas Was Convinced His Star Wars Dream Would Be a Flop”, MailOnline (London), May 17, 2014.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 127.

Empire of Dreams.

800

MOSW, 177.

“George Lucas: Heroes, Myths, and Magic”, American Masters, PBS, March 17, 1993.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 183.

805

Empire of Dreams.

MOSW, 185.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

808

MOSW, 182.

John Dykstra, “VFX Then and Now”, CreativeCow.net, 2013, https://library.creativecow.net/kaufman_debra/VFX_John-Dykstra/1.

MOSW, 189.

Pollock, Skywalking, 169.

812

MOSW, 190.

813

MOSW, 146.

Creating an Empire.

Pollock, Skywalking, 168.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

Pollock, Skywalking, 168.

Biskind, Easy Riders, 327.

819

MOSW, 196.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

821

MOSW, 208.

Empire of Dreams.

823

Ibid.

Biskind, Easy Riders, 329–30.

O’Quinn, “The George Lucas Saga”.

MOSW, 218.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”; Creating an Empire.

Pollock, Skywalking, 173.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

MOSW, 223.

Dykstra, “VFX Then and Now”.

Robbie Blalack, quoted in MOSW, 228.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

MOSW, 97.

Creating an Empire.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 94.

Zito, “George Lucas Goes Far Out”.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

MOSW, 255.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

Empire of Dreams.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Biskind, Easy Riders, 330.

Aljean Harmetz, “Star Wars Robots Gaining Stardom”, Des Moines Register, June 15, 1977.

Ibid.

Aljean Harmetz, “Inside C3PO and His Sidekick R2D2”, Chicago Tribune, June 24, 1977.

Ibid.

Empire of Dreams.

850

Frank Lovece, “Fast Chat: James Earl Jones”, Newsday, March 12, 2008. Его имя появилось в титрах только с «Империя наносит ответный удар».

851

MOSW, 246.

MOSW, 247.

853

Empire of Dreams.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

Empire of Dreams.

Flying Solo.

Biskind, Easy Riders, 334.

MOSW, 256.

Biskind, Easy Riders, 334.

860

MOSW, 256.

Creating an Empire.

Empire of Dreams.

Jon Burlingame, “Spielberg and Lucas on Williams”, Film Music Society, February 8, 2012, http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2012/020812.html.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Kline, GL Interviews, 82.

MOSW, 272.

Donald Goddard, “From ‘American Graffiti’ to Outer Space”, New York Times, September 12, 1976.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

Ed Gross, “Retrovision Exclusive: The Selling of Star Wars, Part 1”, ComicBookMovie.com, September 11, 2011.

“When Movie Becomes a Hit, It Can Make Book Best Seller”, Lincoln (Neb.) Star, July 10, 1977.

Gross, “Retrovision Exclusive”.

Biskind, Easy Riders, 335.

Empire of Dreams.

MOSW, 288, 289.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 95.

COGL, 110.

MOSW, 290.

COGL, 110.

MOSW, 293.

Pollock, Skywalking, 185.

MOSW, 293–94.

Lee Grant, "'Star Wars' Out of This World", Los Angeles Times, June 4, 1977.

883

Karen de Witt, “The Movie That Ate Cleveland Park”, Washington Post, June 23, 1977.

“Queues for Star Wars Are Creating Havoc in the Street”, Los Angeles Times, July 30, 1977.

885

Greg Conroy, “Moviegoers Are ‘Spacy’ over ‘Star Wars’”, Bloomington (Ill.) Pantagraph, November 27, 1977.

Pollock, Skywalking, 182.

“Star Wars Sends Audiences Wild”, Waukesha (Wis.) Daily Freeman, June 6, 1977.

Bob Thomas, “Star Wars: New Force in Films”, Los Angeles Times, August 12, 1977.

889

See Erma Bombeck, “At Wit’s End: ‘Star Wars’ Line Inspires Heroism”, Baltimore Sun, September 18, 1977.

Conroy, “Moviegoers Are ‘Spacy’ over ‘Star Wars’”,

A. D. Murphy, “Review: ‘Star Wars’”, Variety, May 25, 1977.

Charles Champlin, "'Star Wars' Hails the Once and Future Space Western", Los Angeles Times, May 22, 1977.

Jay Cocks, “Cinema: ‘Star Wars’: The Year’s Best Movie”, Time, May 30, 1977.

Gary Arnold, “Star Wars: A Spectacular Intergalactic Joyride”, Washington Post, May 25, 1977.

Vincent Canby, "'Star Wars' – A Trip to a Far Galaxy That's Fun and Funny", New York Times, May 26, 1977.

Gene Siskel, "'Star Wars' Flashes with Space Wizardry", Chicago Tribune, May 27, 1977.

“Director George Lucas Lost to the Stars”, Playground Daily News (Fort Walton Beach, Fla.), May 29, 1977.

Joy Gould Boyum, “The Triumph of Camp”, Wall Street Journal, June 6, 1977.

See Pete Hamill, “Star Wars: Dumb Good Times Here Again?”, Chicago Tribune, June 8, 1977.

Walter Bremond, “Star Wars and Blacks”, New Journal and Guide, October 1, 1977.

901

Bernard E. Garnett, “Racism Mars ‘Star Wars’ Brilliance: Slave-Like Robots Call Owner ‘Master’ & Accept Discrimination”, Afro-American, June 25, 1977.

902

Процитировано в Dorothy Gilliam, “The Black Heavies: What Do Today’s Most Notorious Bad Guys Have in Common?”, Washington Post, September 11, 1977.

903

Ibid.

См. “More ‘Star Wars’ Skirmishes”, Los Angeles Times, July 31, 1977.

905

См., например, James Robison, “‘Star Wars’ Called a Biblical Remake”, Chicago Tribune, September 24, 1977.

John Dart, “Star Wars: Religious Impact in Parable Form”, Los Angeles Times, May 1, 1978.

Ellen Goodman, “A Star Wars Fantasy Fulfillment”, Washington Post, July 30, 1977.

908

Сделанный по всем канонам 70-х популярный в свое время полицейский сериал про Тео Коджака – харизматичного лысого нью-йоркского полицейского греческих кровей.

909

Полицейский фильм с Клинтом Иствудом в главной роли, выпущенный на экраны США в 1971 году.

910

“In ‘Star Wars’… George Lucas Brings Space Fantasy to Life”, Kentucky New Era, July 5, 1977.

Siskel, “‘Star Wars’ Flashes with Space Wizardry”.

Bruce McCabe, “Star Wars Is a Blockbuster”, Boston Globe, May 26, 1977.

“Fox’s ‘Star Wars’ Heads for Hyper Space: First Day B. O., 255G; House Records Tumble”, Variety, May 26, 1977.

MOSW, 295.

MOSW, 295.

Champlin, George Lucas, 79.

917

MOIJ, 19.

Champlin, George Lucas, 79.

919

Кауфман почти сразу же потерял эту работу, потому что разругался с Клинтом Иствудом, исполнителем главной роли, который после этого решил срежиссировать фильм сам.

Champlin, George Lucas, 79.

921

MOSW, 306.

“The Star Wars Phenomenon”, People, July 18, 1977.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 183.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”; Lee Grant, “Lucas: Feet on Ground, Head in the Stars”, Los Angeles Times, December 10, 1977.

Vallely, “The Empire Strikes Back and So Does George Lucas”.

George Lucas and Robert Redford, The Power of Story: Visions of Independence at 2015 Sundance Film Festival, January 29, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=YX-9QCkwHiI.

Biskind, Easy Riders, 321.

928

J. W. Rinzler, The Making of Star Wars: The Empire Strikes Back (New York: Del Rey, 2010), 10 (далее MOESB.)

Pollock, Skywalking, 199.

Biskind, Easy Riders, 341.

Robert Kerwin, “A Down-to-Earth Mark Hamill”, Chicago Tribune, December 18, 1977.

Eric Dodds, “George Lucas Lost a $40 Million Bet to Steven Spielberg over Star Wars”, Time.com, March 31, 2014.

MOESB, 52.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

Pollock, Skywalking, 198.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

“General Mills Wins Battle to Make ‘Star Wars’ Toys”, Wall Street Journal, June 8, 1977.

D. Martin Myatt, “An Interview with Bernard Loomis”, Rebelscum.com, http://www.rebelscum.com/loomis.asp.

Pamela G. Hollie, “Santa Brings I. O.U’s for ‘Star Wars’ Toys”, New York Times, December 15, 1977.

“Caught Short on Production: Star Wars Toys Lost in Time Warp”, Los Angeles Times, September 30, 1977.

Pam Luecke, "'Star Wars' Toys Top Market, but 'Force' Needed to Find Them," Hartford Courant, December 21, 1977.

William K. Knoedelseder Jr., “Stairway to the ‘Star Wars’”, Los Angeles Times, July 4, 1977.

MOSW, 224.

Bill Knoedelseder, “Merchandise Galaxy”, Los Angeles Times, July 4, 1977.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 198.

Robert Lindsay, “The New New Wave of Film Makers”, New York Times, May 28, 1978.

Biskind, Easy Riders, 344.

Ibid.

“Coming December 27: English Barmy for ‘Star Wars’”, Los Angeles Times, November 18, 1977.

See David Sterrit, "'Star Wars' Creating Worldwide Heroes,' Christian Science Monitor, December 14, 1977.

Kevin Klose, "'Star Wars' in Moscow", Washington Post, November 22, 1977.

952

Объявление было опубликовано в «Вэрайети», 2 декабря 1977 года.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Robert Kerwin, “Technical Wizardry Wins the ‘Star Wars’”, Chicago Tribune, June 19, 1977.

См. Earl C. Gottschalk, “‘Star Wars’ Sequels Waiting in the Wings”, Pocono Record (Stroudsburg, Pa.), July 21, 1977.

MOESB, 12.

MOESB, 20.

MOESB, 22.

MOESB, 32.

MOESB, 21.

MOESB, 32.

MOIJ, 23.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

MOESB, 36.

Ibid.

“The Star Wars Phenomenon”.

MOESB, 39.

MOESB, 40.

MOESB, 43.

MOIJ, 25.

Pollock, Skywalking, 207.

MOSW, 249.

MOESB, 54.

Pollock, Skywalking, 187.

Ibid., 191.

Ben Bova, “Letters”, Time, June 20, 1977.

MOSW, 306.

Robert Lindsay, “The New Wave of Filmmakers”, New York Times, May 28, 1978.

Robert Lindsey, “The ‘New-Boy’ Network Strikes Hollywood”, Chicago Tribune, July 2, 1978.

Pollock, Skywalking, 197.

Biskind, Easy Riders, 340.

Baxter, George Lucas, 251.

Pollock, Skywalking, 200.

Stevens, Conversations with the Great Moviemakers, 321.

Biskind, Easy Riders, 340.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

Stevens, Conversations with the Great Moviemakers, 315.

COGL, 125.

MOESB, 64.

991

MOESB, 22.

Frank DiGiacomo, “The Han Solo Comedy Hour!”, Vanity Fair, December 2008.

993

Ibid.

Empire of Dreams.

Pollock, Skywalking, 208.

Champlin, George Lucas, 64.

Baxter, George Lucas, 279.

COGL, 129.

Gary Arnold, “American Graffiti II: The Whole Gang’s Made Good”, Washington Post, May 27, 1978.

1000

Gregg Kilday, “Lucasfilm Drafts Flicker for ‘Murders’”, Los Angeles Times, December 16, 1978.

1001

Baxter, George Lucas, 279.

Champlin, George Lucas, 59.

Baxter, George Lucas, 261.

COGL, 129.

Champlin, George Lucas, 60.

1006

Gary Arnold, "'More American Graffiti': Not Necessarily", Washington Post, August 3, 1979.

1007

Janet Maslin, “Screen: ‘More American Graffiti’ Covers ’64 to ’67”, New York Times, August 17, 1979.

COGL, 129.

1009

Arnold, Once Upon a Galaxy, 178.

MOESB, 219–23.

Baxter, George Lucas, 271.

Scanlon, “The Wizard of Star Wars”.

David Lewin, “Can the Makers of Star Wars Do It Again?”, New York Times, December 2, 1979.

MOESB, 131, 132.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 162.

Ibid., 179.

1017

Расшифровку этой потрясающей беседы см. в Arnold, Once Upon a Galaxy, 136–140.

Baxter, George Lucas, 274.

1019

Chris Gore, “Gary Kurtz Interview: The Original Star Wars Producer Speaks”, FilmThreat.com, March 5, 2000, transcribed at http://nightly.net/topic/1248-excerpts-from-gary-kurtz-interview.

1020

MOESB, 206.

COGL, 127.

MOESB, 206.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 176.

COGL, 125.

MOESB, 236.

“In Confidence: An Interview with Frank Oz”, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=0BN-l4r2eIA.

MOESB, 308.

1028

Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle (New York: DK Publishing, 2012), 119.

1029

Karen Paik, To Infinity and Beyond! The Story of Pixar Animation Studios (San Francisco: Chronicle, 2007), 19.

Gerald Clark, “The Empire Strikes Back!”, Time, May 19, 1980.

Hugh Sidey, “The Presidency: To Dare Mighty Things”, Time, June 9, 1980.

Janet Maslin, “Film: Robots Return in ‘Empire Strikes’”, New York Times, May 21, 1980.

Vincent Canby, “‘The Empire Strikes Back’ Strikes a Bland Note”, New York Times, June 15, 1980.

Taylor, “‘Star Wars’ Producer Blasts Star Wars Myths”.

Judith Martin, “The Empire Strikes Back”, Washington Post, May 23, 1980.

MOESB, 314.

O’Quinn, “The George Lucas Saga”.

1038

MOIJ, 28.

1039

MOIJ, 36.

1040

MOIJ, 26.

COGL, 133–34.

MOIJ, 33.

Champlin, George Lucas, 80.

MOIJ, 16.

MOIJ, 71.

1046

MOIJ, 23.

1047

Также был спор о том, не получается ли, что из-за размещения названия «Лукасфильм» в начало фильма продюсер ставит себя перед режиссером, а это еще одно нарушение политики Гильдии.

Aljean Harmetz, “Burden of Dreams: George Lucas”, American Film, June 1983.

1049

MOIJ, 54.

MOIJ, 112.

1051

MOIJ, 115.

MOIJ, 124.

1053

MOIJ, 116.

Aljean Harmetz, “Lucas Gives $5 Million to U.S.C. Cinema”, New York Times, November 20, 1980.

Diana Waggoner, “In Homage to the Master, George Lucas and Francis Coppola Unleash Their Clout for Kurosawa”, People, October 27, 1980.

Champlin, George Lucas, 76.

Ibid., 88.

Ibid., 90.

Arnold, Once Upon a Galaxy, 208.

1060

J. W. Rinzler, The Making of Star Wars: Return of the Jedi (New York: Ballantine, 2013), 19 (далее MOROTJ).

1061

MOESB, 250.

MOROTJ, 19.

Richard Corliss, “Cinema: The New Hollywood: Dead or Alive?” Time, March 30, 1981.

Biskind, Easy Riders, 417.

Champlin, George Lucas, 83.

Aljean Harmetz, “But Can Hollywood Live without George Lucas?” New York Times, July 13, 1981.

MOROTJ, 5.

MOROTJ, 4.

MOROTJ, 5.

David A. Price, The Pixar Touch: The Making of a Company (New York: Vintage, 2009), 41.

1071

MOROTJ, 118.

Geoffrey Boucher, “Did ‘Star Wars’ Become a Toy Story? Producer Gary Kurtz Looks Back”, Los Angeles Times, August 12, 2010.

Taylor, “Star Wars Producer Blasts Star Wars Myths”.

Boucher, “Did ‘Star Wars’ Become a Toy Story?”

Geoffrey Boucher, "'Star Wars' Sequel: Harrison Ford Open to Idea of Han Solo Role", Entertainment Weekly, November 5, 2012.

Boucher, “Did ‘Star Wars’ Become a Toy Story?”

MOROTJ, 11.

Taylor, “Star Wars Producer Blasts Star Wars Myths”.

Boucher, “Did ‘Star Wars’ Become a Toy Story?”

Gore, “Gary Kurtz Interview”.

1081

MOROTJ, 9.

MOESB, 207.

1083

MOROTJ, 42.

MOROTJ, 36.

Jon Phillip Peecher, ed., The Making of The Return of the Jedi (New York: Ballantine, 1983), 69.

MOROTJ, 46.

1087

MOROTJ, 46.

1088

MOROTJ, 16, 59.

1089

MOROTJ, 64.

For a longer excerpt of the Jedi story conference, see MOROTJ, 62–77.

1091

MOROTJ, 65.

Gerald Clarke, “Great Galloping Galaxies!” Time, May 23, 1983.

1093

MOROTJ, 133.

1094

MOROTJ, 115.

Vincent Canby, “Movie Review: ‘Raiders of the Lost Ark’”, New York Times, June 12, 1981.

Richard Schickel, “Cinema: Slam! Bang! A Movie Movie”, Time, June 15, 1981.

Roger Ebert, “Movie Review: ‘Raiders of the Lost Ark’”, RogerEbert.com.

Pauline Kael, “Whipped,” The New Yorker, June 15, 1981.

Schickel, “Cinema: Slam! Bang! A Movie Movie”.

Ebert, “Movie Review: ‘Raiders of the Lost Ark’”.

1101

MOIJ, 126.

“George Lucas” segment, 60 Minutes, CBS, March 25, 1999.

1103

MOROTJ, 151.

Peecher, Making of The Return of the Jedi, 38.

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

1106

MOROTJ, 120.

Baxter, George Lucas, 332.

1108

MOROTJ, 153.

1109

COGL, 140.

1110

MOROTJ, 152.

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

1112

MOROTJ, 44, 138.

1113

MOROTJ, 191.

MOROTJ, 201.

1115

MOROTJ, 233.

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

Jenkins, Empire Building, 254.

Biskind, Easy Riders, 422.

1119

Mitch Tuchman and Anne Thompson, “Lucas, Spielberg, and ‘Raiders’”, Film Comment, July – August 1981.

Baxter, George Lucas, 333.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Jenkins, Empire Building, 253.

1123

MOROTJ, 238.

Biskind, Easy Riders, 422.

1125

MOROTJ, 259.

1126

MOROTJ, 233.

MOROTJ, 259, 260.

1128

MOROTJ, 261.

1129

MOROTJ, 264.

1130

MOIJ, 130.

1131

Расследование обнаружило, что были совершены взятки, чтобы обойти закон о работе с несовершеннолетними актерами. Все подозреваемые были либо оправданы, либо оштрафованы.

Baxter, George Lucas, 336–37.

Champlin, George Lucas, 100.

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

1135

MOROTJ, 322.

Gary Arnold, “Return of the Jedi: Both Magical and Monstrous, the Star Wars Finale Is a Trumph,” Washington Post, May 22, 1983.

Clarke, “Great Galloping Galaxies!”

Champlin, George Lucas, 96.

1139

См. Nightline, ABC, недатированный ролик из 1983 г., архивирован здесь: http://abcnews.go.com/Nightline/video/critics-spar-over-star-wars-trilogy-on-1983-nightline-episode-18344732.

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Rubin, Droidmaker, 317.

“George Lucas Getting a Divorce”, Baltimore Sun, June 16, 1983.

“George Lucas” segment, 60 Minutes, March 25, 1999.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Clarke, “Great Galloping Galaxies!”

Beth Ashley, “Success Took Toll on Lucas, but Studio Still Thrived”, San Bernardino County Sun, October 6, 1985.

Aljean Harmetz, "'Star Wars' Is 10, and Lucas Reflects", New York Times, May 21, 1987.

McBride, Steven Spielberg, 355.

1150

Bryan Curtis, “Temple of Gloom”, Grantland, August 21, 2012.

Harmetz, “‘Star Wars’ Is 10, and Lucas Reflects”.

Biskind, Easy Riders, 423.

1153

Ibid.

1154

Примечательными исключениями являются тома из серии Дж. Р. Ринцлера «Создание “Звездных войн”», которые хоть и были одобрены «Лукасфильм», но изо всех сил стараются, и по большей части успешно, справедливо описать заслуги Марши и ее вклад в «Звездные войны», «В поисках утраченного ковчега» и «Возвращение джедая».

Biskind, Easy Riders, 423.

Aljean Harmetz, “Filming a Japanese Writer’s Dramatic Life and Death”, New York Times, December 30, 1984.

Gene Siskel, “And After 10 Years, Lucas Is Taking Break”, Chicago Tribune, May 15, 1984.

Dale Pollock, “George Lucas Comes Back to Earth”, Los Angeles Times, May 29, 1983.

1159

MOIJ, 168.

Rob Smith, Rogue Leaders: The Story of LucasArts (New York: Chronicle, 2008), 12.

Steve Bloom, “The Empire Strikes Paydirt: Lucasfilm: How They Created the Incredible Ballblazer and Rescue on Fractalus”, Computer Games, 1984.

Smith, Rogue Leaders, 25.

1163

MOROTJ, 306.

“George Lucas on the THX Sound System”, American Film Institute, November 20, 2009, https://www.youtube.com/watch?v=1RxI7Dqq1b8.

Hans Fantel, “In the Action with ‘Star Wars’ Sound”, New York Times, May 3, 1992.

“George Lucas on the THX Sound System”.

Rubin, Droidmaker, 317.

Pollock, “George Lucas Comes Back to Earth”.

1169

See Jon D. Hull, “Linda Ronstadt: New Album, New Look”, San Francisco, April 1984.

1170

"What's New with Linda Ronstadt? She's Singing Her Love Songs to Star Wars Czar George Lucas", People, March 26, 1984.

Clarke, “I’ve Got to Get My Life Back Again”.

Rubin, Droidmaker, 335.

1173

Letter to Maury Stompe, PEP Housing, from Jeremy Tejirian, Planning Manager, Marin County, June 23, 2015.

Michael Cieply, “Turning Point: George Lucas Moves to Produce TV Shows, Movies in Volume”, Wall Street Journal, January 22, 1986.

1175

MOIJ, 181.

Anita Kempley, "'Indiana Jones': No Fun on the Killing Ground", Washington Post, May 25, 1984.

1177

MOIJ, 182.

Curtis, “Temple of Gloom”.

Rubin, Droidmaker, 241.

Ibid., 241, 278.

1181

Ibid., 338.

Ibid., 373.

Price, The Pixar Touch, 59.

1184

Из интервью автора с Джоном Корти.

Owen Williams, “Endor’s Game: The Story of the Ewok Spinoff”, Empire, September 2015.

Frank Megarelli, “PTS Presents Director’s Chair with the Wheat Brothers”, podcast, October 19, 2015.

Craig Hunter Ross, “Exclusive Interview: The Police’s Stewart Copeland”, On Tour Monthly, April 2014.

Harmetz, “But Can Hollywood Live without George Lucas?”

Rubin, Droidmaker, 394.

Ibid., 391–92.

Ibid., 395.

Michael Cieply, “Turning Point: George Lucas Moves to Produce TV Shows, Movies in Volume”, Wall Street Journal, January 22, 1986.

Aljean Harmetz, “A Pained Lucas Ponders Attacks on ‘Willow’”, New York Times, June 9, 1988.

Rubin, Droidmaker, 396.

Ibid., 261.

Ibid., 391.

Ibid., 336.

Ibid., 394, 398.

Rubin, Droidmaker, 410.

1200

Элви Рей Смит до сих пор недоволен тем, что большинство считает, будто бы Джобс «купил» «Пиксар» у Лукаса. «Под термином “купить” подразумевается “владеть и управлять”, – говорит Смит. – Под термином “инвестировать” подразумевается, что инвестор вкладывает деньги и предоставляет менеджерам (которые ответственны непосредственно перед советом директоров) управление [компанией]. В случае «Пиксар» речь идет именно о втором. Использование термина “покупка” – маркетинговый ход для поддержания мифа о том, что Стив был единственным вдохновленным гением, на чьих идеях работала «Пиксар». Это было не так. Совсем не так». Хотя изначально Джобс владел 70 % «Пиксар», а сотрудники 30 %, к 1994 г. Джобс владел компанией полностью. См. “Pixar Myth No. 1: Steve Jobs Bought Pixar from Lucasfilm,” http://alvyray.com/Pixar/PixarMyth1.htm.

1201

Lisa Vincenzi, “A Short Time Ago, on a Ranch Not So Far Away…”, Millimeter, April 1990.

Denise Abbott, “George Lucas: His First Love Is Editing”, American Cinemeditor, Spring 1991.

Charles Champlin, “The Last Maverick: Inside George Lucas’s Empire”, Los Angeles Times, May 15, 1988.

COGL, 147.

Kline, GL Interviews, 93.

Champlin, “The Last Maverick”.

1207

Beth Ashley, “George Lucas Is Ready to Roll Again with Films”, San Bernardino County Sun, October 6, 1985.

Champlin, “The Last Maverick”, 117.

1209

Deirdre English, “A Conversation about the Movies: Dinner with Luddy”, Mother Jones, December 1984.

Aljean Harmetz, “After 46 Years, Hollywood Revisits Oz”, New York Times, June 16, 1985.

Champlin, “The Last Maverick”, 112.

1212

"Judge Asked to Bar 'Star Wars' in TV Ads", Logansport (Ind.) Pharos-Tribune, November 26, 1985.

1213

See opinion Lucasfilm Ltd. v. High Frontier, U. S. District Court for the District of Columbia, November 26, 1985.

See Chuck Philips, “Campbell Pays $300,000 in Skywalker Settlement”, Los Angeles Times, September 26, 1990.

Matt Giles, “Why George Lucas Once Sued 2 Live Crew Front Man Luther Campbell”, Vulture.com, January 3, 2016.

Ashley, “George Lucas Is Ready to Roll Again with Films”.

Clouzot, “The Morning of the Magician”.

1218

Cieply, “Turning Point”.

Richard Zoglin, “Cinema: Lights! Camera! Special Effects!”, Time, June 16, 1986.

1220

Cieply, “Turning Point”.

William Scobie, “Lucas Strikes Back with His Secret Film Empire”, The Observer, July 20, 1986.

Pat H. Broeske, “The Willow in the Wind”, Los Angeles Times, May 15, 1988.

COGL, 150.

Aljean Harmetz, "'Star Wars' and Muppet Wizards Team Up in 'Labyrinth'", New York Times, September 15, 1985.

1225

Интервью автора с Ларри Миркиным.

Sue Martin, "'Star Wars,' Lucas Still a Force", Los Angeles Times, May 26, 1987.

1227

“A Look Back at Howard the Duck”, Howard the Duck, DVD (extra), 2009.

1228

Bob Thomas, “Studios Say No to George Lucas”, St. Petersburg Times, February 4, 1987.

See Thomas C. Hayes, “Disney, Lucasfilm Team Up: Holder Told of ’85 Plans”, New York Times, February 7, 1985.

COGL, 152.

1231

Jack Mathews, "'Captain EO' Is Latest from Lucas; Film to Be Shown at Disney Parks", Hartford Courant, September 12, 1986.

Jordan Zakarin, “The Making of ‘Captain EO’: Lucas, Coppola, and Michael Jackson’s Messy, Miraculous Disney Space Adventure,” Yahoo Movies, December 9, 2015, https://www.yahoo.com/movies/the-making-of-captain-eo-lucas-coppola-and-162110246.html.

1233

Richard Corliss, “Let’s Go to the Feelies”, Time, September 22, 1986.

1234

Ibid.

Charles Solomon, “Movie Review: A Cosmic Journey in ‘Born of Stars’”, Los Angeles Times, October 9, 1986.

Martin, "'Star Wars,' Lucas Still a Force".

Harmetz, “‘Star Wars’ Is 10, and Lucas Reflects”.

Martin, "'Star Wars,' Lucas Still a Force".

1239

Stephen J. Sansweet, “Lucas Speaks: ‘Star Wars’ Is a Rose Is a Rose…”, Wall Street Journal, May 22, 1987.

1240

“What’s New with Linda Ronstadt?”

1241

See Stu Schreiberg, “Linda Ronstadt, to the Beat of a Different Drum”, USA Weekend, November 28–30, 1986.

Sansweet, “Lucas Speaks: ‘Star Wars’ Is a Rose Is a Rose…”

1243

Jonathan Schwartz, “The US Interview: Linda Ronstadt – Checking in with the Ex – Flower Child at Home in Tucson,” US Weekly, December 25, 2000.

Pat H. Broeske, “But Meanwhile, ‘Zone Wars’ Go On”, Los Angeles Times, May 15, 1988.

1245

Donna Rosenthal, “The Dream and Its Men: Francis Ford Coppola and George Lucas Immortalize a Legendary Car and Its Own Inventor”, Sun-Sentinel (Broward County, Fla.), August 14, 1988.

Robert Lindsey, “Francis Ford Coppola: Promises to Keep”, New York Times, July 24, 1988.

Sansweet, “Lucas Speaks: ‘Star Wars’ Is a Rose Is a Rose…”

COGL, 158.

1249

COGL, 159.

Lindsey, “Francis Ford Coppola: Promises to Keep”.

Janet Maslin, “Glimpsing the Soul of an Old Machine”, New York Times, August 12, 1988.

Lindsey, “Francis Ford Coppola: Promises to Keep”.

Goodwin and Wise, On the Edge, 457.

Champlin, “The Last Maverick”.

1255

Malcolm L. Johnson, “Howard Fulfilling Fantasies with Extravagant ‘Willow’”, Hartford Courant, May 20, 1988.

Janet Maslin, “Willow; A George Lucas Production”, New York Times, May 20, 1988.

See Pat Broeske, “Weeping over ‘Willow’”, Los Angeles Times, May 22, 1988.

Michael Cieply, “Lucas Hits Critics: Applause Greets ‘Willow’ at Cannes”, Los Angeles Times, May 24, 1988.

1259

"Statement of George Lucas, Chairman of the Board, Lucasfilm, Ltd.", The Berne Convention, U. S. Senate Subcommittee on Patents, Copyrights and Trademarks, February 18 and March 3, 1988.

See Lucas's testimony submitted for the record, ibid., 482–90.

Broeske, “But Meanwhile, ‘Zone Wars’ Go On”.

1262

Джетт был назван в честь персонажа Джеймса Дина, Джетта Ринка, из фильма «Гигант».

Stevens, Conversations with the Great Moviemakers, 320–21.

“George Lucas” segment, 60 Minutes, March 25, 1999.

Biskind, Easy Riders, 424.

1266

Star Wars Year by Year, 141.

1267

MOIJ, 184.

1268

MOIJ, 186.

1269

MOIJ, 190, 209.

Peter Travers, “Indiana Jones and the Last Crusade”, Rolling Stone, May 24, 1989.

1271

Bob Thomas, “Lucas Brings Back His Golden Touch Again”, Indiana (Pa.) Gazette, May 27, 1989.

1272

Ibid.

Karyn Hunt, “Business Leader G. W. Lucas Dies”, Modesto Bee, December 19, 1991.

Vincenzi, “A Short Time Ago, on a Ranch Not So Far Away”.

Bernard Weinraub, “Software: Rescuing Children from Boredom”, New York Times, August 1, 1993.

Daniel Cerone, “Interactive ‘Jones’: George Lucas Dreams of Multimedia Adventures for ‘Young Indiana Jones’”, Los Angeles Times, March 4, 1993.

Daniel Cerone, “Rethinking Indiana Jones: Lucas Picks Up Where Indy Began, Breaking TV’s Rules in the Process”, Los Angeles Times, March 1, 1992.

John J. O'Connor, "Meeting Indiana Jones as a Boy and a Teen-Ager", New York Times, March 4, 1992.

Cerone, “Rethinking Indiana Jones”.

1280

Еще четыре серии были показаны на Семейном канале ABC.

See “George Lucas Receiving the Irving G. Thalberg Memorial Award”, Oscars YouTube page, uploaded November 24, 2009, at https://www.youtube.com/watch?v=USJNgbfnpQE.

1282

George Lucas, acceptance speech on receiving the Irving G. Thalberg Memorial Award, March 30, 1992.

1283

George Lucas interview, Charlie Rose, CBS, December 25, 2015.

1284

“George Lucas Receiving the Irving G. Thalberg Memorial Award”.

1285

Charles Champlin, “The Home Audience Is Listening: Technology: George Lucas’s THX Sound System Has Made Its Way from Movie Theaters to Living Rooms. Cheap It’s Not,” Los Angeles Times, May 30, 1990.

Andrew Pollack, “Computer Images Stake Out New Territory”, New York Times, July 24, 1991.

McBride, Steven Spielberg, 420.

Thomas R. King, “Lucasvision: George Lucas, Creator of ‘Star Wars,’ Talks about the Convergence of Entertainment and Technology”, Wall Street Journal, March 21, 1994.

McBride, Steven Spielberg, 420.

Richard Corliss, “They Put the ILM in Film”, Time, April 13, 1992.

1291

Chris Taylor, How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise (New York: Basic Books, 2014), 288.

King, “Lucasvision”.

1293

Chris Hicks, “Film Review: ‘The Tall Guy’”, Deseret News (Salt Lake City), December 7, 1990.

COGL, 182.

1295

Radioland Murders press conference, Pasadena, California, October 8, 1994.

COGL, 182.

King, “Lucasvision”.

1298

Ibid.

1299

Интервью Лукаса с Чарли Роузом.

1300

Laurent Bouzereau and Jody Duncan, Star Wars: The Making of Episode I – The Phantom Menace (New York: Ballantine, 1999), 105 (далее MOE1).

1301

Bob Thomas, “Return to ‘Star Wars’: Filmmaker George Lucas Planning to Write, Prepare and Shoot Three Films at Once”, Santa Cruz Sentinel, November 13, 1994.

Orville Schell, “A Galaxy of Myth, Money, and Kids”, New York Times, March 21, 1999.

“Commitment to Women Earns Nod from Magazine”, Santa Cruz Sentinel, September 14, 1994.

Orville Schell, “Film: ‘I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race’”, Time, March 21, 1999.

Schell, “A Galaxy of Myth, Money, and Kids”.

Martha Groves, “George Lucas and Film’s Tech Revolution”, Los Angeles Times, June 4, 1995.

Patrick Goldstein, “The Force Never Left Him”, Los Angeles Times, February 2, 1997.

1308

Pollock, Skywalking, 246.

1309

Bernard Weinraub, “The Ultimate Hollywoodian Lives an Anti-Hollywood Life”, New York Times, October 20, 1994.

Goldstein, “The Force Never Left Him”.

Schell, “A Galaxy of Myth, Money, and Kids”.

Goldstein, “The Force Never Left Him”.

1313

MOE1, 12, 18.

1314

MOE1, 38.

1315

С пресс-конференции по «Убийствам на радио».

1316

Ibid.

David A. Kaplan, “The Force Is Still with Him”, Newsweek, May 12, 1996.

1318

С пресс-конференции по «Убийствам на радио».

1319

Bruce Handy, “Cinema: The Force Is Back”, Time, February 10, 1997.

1320

Jody Duncan, Mythmaking: Behind the Scenes of Attack of the Clones (New York: Ballantine, 2002), 218 (далее Mythmaking).

Scanlon, “George Lucas Wants to Play Guitar”.

Goldstein, “The Force Never Left Him”.

1323

Последний выпущенный ремастеринг на видеокассетах сделали из промежуточного позитива пленки – по сути копия, – а не из негатива.

COGL, 183.

Alex Ben Block, “5 Questions with George Lucas: Controversial ‘Star Wars’ Changes, SOPA, and ‘Indiana Jones 5’”. Hollywood Reporter, February 9, 2012.

1326

Сценарий «Звездных войн», использованный на съемках, май 1976 г. Питер Мейхью с очевидным удовольствием опубликовал оригинальные страницы из его копии сценария в Twitter в начале 2015 г.

Hank Stuever, “George Lucas: To Feel the True Force of Star Wars, He Had to Learn to Let It Go,” Washington Post, December 5, 2015 r.

Associated Press, “Lucas Talks as Star Wars Trilogy Returns”, September 15, 2004.

Ken Plume, “An Interview with Gary Kurtz”, IGN.com, November 11, 2002.

1330

30 ноября 2015 г. во время обсуждения «Пробуждения силы» на радиостанции SiriusXM режиссера Дж. Дж. Абрамса спросили, считает ли он, что Хан выстрелил первым. Его полный энтузиазма ответ: «Еще бы!»

1331

MOE1, 105.

Claudia Puig, "'Star Wars' Appeal Is a Surprise Even to Creator Lucas", Los Angeles Times, February 4, 1997.

1333

Jonathan McAloon, “Steven Spielberg Refused to Direct Star Wars Prequels”, The Telegraph, November 26, 2015.

1334

Wendy Ide, “Francis Ford Coppola: ‘I May Only Make One More Film’”, Screen Daily, December 8, 2015.

1335

MOE1, 75.

Biskind, Easy Riders, 424.

“A Jedi Trio,” Star Wars Insider, October – November 1999.

Goldstein, “The Force Never Left Him”.

1339

Nicola Agius, “Michael Jackson Asked George Lucas to Cast Him as Jar Jar Binks in Star Wars”, Mirror (UK), July 26, 2015.

1340

MOE1, 51.

1341

MOE1, 75.

1342

MOE1, 78.

1343

Brian Jay Jones, Jim Henson: The Biography (New York: Ballantine, 2013), 308.

1344

MOE1, 88, 83.

1345

См. документальный фильм The Beginning: Making Star Wars – Episode I, Lucasfilm, 2001.

1346

COGL, 197.

1347

MOE1, 77.

1348

COGL, 201.

1349

MOE1, 77.

1350

MOE1, 93.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

1352

MOE1, 136.

1353

Mark Cotta Vaz and Patricia Rose Duignan, Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm (New York: Del Rey, 1996), 294.

1354

MOE1, 134.

Kim Masters, “The Lucas Wars”, Time, September 30, 1996.

See J. C. Herz, “Game Theory: ‘Star Wars’ World with a Sense of Humor”, New York Times, October 29, 1998.

Bernard Weinraub, “Now Playing: Two New Minutes of ‘Star Wars’”, New York Times, November 23, 1998.

See Adam Rogers, “The Phantom Media Blitz”, Newsweek, November 14, 2001.

Weinraub, “Now Playing”.

COGL, 207.

1361

MOE1, 149.

Devin Gordon, “Waiting for Star Wars”, Newsweek, February 28, 1999.

David Ansen, “Star Wars: The Phantom Movie”, Newsweek, May 16, 1999.

1364

Roger Ebert, “Star Wars – Episode I: The Phantom Menace”, May 17, 1999, reprinted on rogerebert.com.

Adam Rogers “The Phantom Media Blitz”, Newsweek, November 14, 2001.

“Lucas Admits Star Wars ‘Let Down’”, BBC News website, April 23, 2002, http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1945447.stm.

1367

Степин Фетчит (англ. *Stepin Fetchit*), урожденный Линкольн Теодор Монро Эндрю Перри (англ. *Lincoln Theodore Monroe Andrew Perry*; 30 мая 1902, Ки-Уэст, Флорида, США – 19 ноября 1985) – американский актер и комик.

1368

Баттерфлай МакКуин (англ. Butterfly McQueen, 7 января 1911 – 22 декабря 1995) – американская актриса, наиболее известная по роли Присси, чудаковатой служанки Скарлетт, в фильме «Унесенные ветром».

Joe Morgenstern, “Our Inner Child Meets Young Darth Vader”, Wall Street Journal, May 19, 1999.

Eric Harrison, “A Galaxy Far, Far Off Racial Mark?”, Los Angeles Times, May 26, 1999.

1371

Ross McDonagh, "'I've Done My Damage': Jar Jar Binks Actor Ahmed Best Confirms He Will Never Return to Star Wars", Daily Mail, January 12, 2016.

Plume, “Interview with Gary Kurtz”.

Ian Freer, “George Lucas Interview”, Empire, September 1999.

Schell, “I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race”.

John Horn, “The Empire Bounces Back”, Newsweek, April 28, 2002.

1376

Drummond Pike, quoted in Patricia Leigh Brown, “Design Notebook: A Force in Film Meets a Force of Nature”, New York Times, March 30, 2000.

Freer, “George Lucas Interview”.

1378

См. Комментарии Джорджа Лукаса на церемонии Disney Legends, D23 Expo, Anaheim, Calif., August 14, 2015.

1379

Кому хочется все знать: Эпизод II снимали цифровой камерой Sony HDW-F900 24-P.

1380

Film – по-английски в том числе значит «пленка».

1381

COGL, 233.

Mythmaking, 23.

1383

Mythmaking, 17.

COGL, 216.

Mythmaking, 35, 50.

Mythmaking, 27.

Mythmaking, 36.

Mythmaking, 34.

1389

COGL, 226.

Mythmaking, 64.

1391

COGL, 221.

Mythmaking, 126.

Mythmaking, 204.

French and Kahn, “Inside the Magic Factory”.

COGL, 227.

1396

“The Chosen One”, Star Wars: Revenge of the Sith, bonus featurette, DVD, 2005.

1397

COGL, 231.

1398

Хот-род *(англ.* hot rod) – автомобиль, изначально американский, с серьезными модификациями, рассчитанными на достижение максимально возможной скорости.

1399

См. “Census 2001 Summary Theme Figures and Rankings: 390,000 Jedi There Are”, Office for National Statistics, United Kingdom, February 13, 2003. Also see “Jedi Knights Demand Britain’s Fourth Largest ‘Religion’ Receives Recognition”, Daily Mail (UK), November 16, 2006.

Schell, “I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race”.

1401

“Lucas Announces Episode II Title”, abcnews.com, August 6, 2001.

Adam B. Vary, “Lucas Names ‘Episode II’”, Entertainment Weekly, August 20, 2001.

1403

J. W. Rinzler, The Making of Star Wars: Revenge of the Sith (New York: Ballantine, 2005), 15 (далее MOE3).

See Richard Verrier, “Paramount Stops Releasing Major Movies on Film”, Los Angeles Times, January 18, 2014.

1405

Тремя самыми прибыльными фильмами 2002 года стали «Властелин колец: Две крепости», заработавший 936 миллионов долларов по всему миру; «Гарри Поттер и тайная комната» с 878 миллионами долларов; и «Человек-паук» с 821 миллионом долларов.

A. O. Scott, “Film Festival Review: Kicking Up Cosmic Dust”, New York Times, May 10, 2002.

Peter Travers, “Star Wars: Episode II: Attack of the Clones”, Rolling Stone, May 16, 2002.

Roger Ebert, “Star Wars – Episode II: Attack of the Clones”, May 10, 2002, rogerebert.com.

Travers, “Star Wars: Episode II: Attack of the Clones”.

David Ansen, “Attack of the Groans”, Newsweek, May 19, 2002.

Scott, “Film Festival Review: Kicking Up Cosmic Dust”.

Mythmaking, 89, 91.

Patrick Goldstein, “Seclusion Has Left Lucas Out of Touch”, Los Angeles Times, May 21, 2002.

Schell, “I’m a Cynic Who Has Hope for the Human Race”.

1415

MOE3, 27.

1416

MOE3, 31, 35.

1417

MOE3, 40.

Laura Holson, “Is There Life after Star Wars for Lucasfilm?” New York Times, May 1, 2005.

1419

MOE3, 48, 51.

MOE3, 54–55.

1421

MOE3, 57, 128.

1422

MOE3, 19, 78.

1423

MOE3, 74, 128.

1424

MOE3, 82.

"George Lucas Accepts the AFI Life Achievement Award in 2005", American Film Institute, June 9, 2005, https://www.youtube.com/watch?v=lHvOSZi3t14.

1426

MOE3, 151.

1427

MOE3, 151, 149.

1428

MOE3, 165.

1429

MOE3, 209.

1430

По созвучию со знаменитым праздником Марди Гра, «Марди Гра для нердов».

Brian Braiker, “Putting the Hype in Hyperspace”, Newsweek, April 7, 2005.

Ian Freer, “George Lucas Interview”, Empire, September 1999.

1433

Todd McCarthy, “Review: Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith”, Variety, May 5, 2005.

David Ansen, “The End of the Empire”, Newsweek, May 15, 2005.

Sharon Wasman, “Lucas’s New Headquarters Give Bay Area Film a Lift”, New York Times, July 20, 2005.

“The AFI Life Achievement Award,” http://afi.com/LAA/.

“George Lucas Accepts the AFI Life Achievement Award”.

1438

Ibid.

Ron Magid, “George Lucas Discusses His Ongoing Effort to Shape the Future of Digital Cinema”, Amerian Cinematographer, September 2002.

Silberman, “Life after Darth”.

“George Lucas Accepts the AFI Life Achievement Award”.

Schell, “A Galaxy of Myth, Money, and Kids”.

1443

George Lucas, interview with Lesley Stahl, 60 Minutes, CBS, March 10, 2005.

60 Minutes, March 28, 1999.

Bryan Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”, New York Times Magazine, January 17, 2012.

Bethany McLean, “Why Sheryl Sandberg, Bill Bradley, and Oprah Love Mellody Hobson”, Vanity Fair, March 30, 2015.

1447

Ibid.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

“First Look: George Lucas Opens Up about His Relationship”, oprah.com, January 2012.

1450

«Нас – 99 %» – лозунг гражданского протеста «Захватите Уолл-Стрит» (англ. *Occupy Wall Street*) в Нью-Йорке, начавшегося 17 сентября 2011 года. Цель участников акции – длительный захват улицы Уолл-стрит с целью привлечения общественного внимания к «преступлениям финансовой элиты» и призыв к структурным изменениям в экономике.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

Geoff Boucher, “George Lucas: ‘Star Wars’ Won’t Go beyond Darth Vader”, Los Angeles Times, May 7, 2008.

Laura Holson, “Is There Life After ‘Star Wars’ for Lucasfilm?” New York Times, May 1, 2005.

Smith, Rogue Leaders, 176.

Holson, “Is There Life After ‘Star Wars’ for Lucasfilm?”

1456

Ibid.

Thomas R. King, “Lucasvision,” Wall Street Journal, March 21, 1994.

1458

«Де́двуд» (англ. *Deadwood*) – американский драматический телесериал с элементами вестерна, в основе сюжета которого – легенды и реальная история основания одноименного города в Южной Дакоте во времена «золотой лихорадки» в горах Блэк-Хилс.

Dave Itzkoff, “Free to Follow His Heart Right Back to ‘Star Wars’”, New York Times, June 29, 2008.

1460

Ibid.

“Is the Force Still with Him?” Variety, February 13, 2005.

1462

Ty Burr, “George Lucas Interview”, Boston Globe, October 2005.

“Darth Vader’s New Offices, Newsweek, June 26, 2005.

Associated Press, “Hasbro’s Profit Gets a Lift from Sale of ‘Star Wars’ Toys”, New York Times, February 7, 2006.

“The Month-Long Party Begins: Happy Birthday, Star Wars”, Wired, May 25, 2007.

MOIJ, 230.

1467

MOIJ, 231.

1468

MOIJ, 233.

“Interview with Frank Darabont”, Lilja’s Library: The World of Stephen King website, February 6, 2007, http://www.liljas-library.com/showinterview.php?id=38.

1470

Ibid.

MOIJ, 236, 237, 283.

1472

MOIJ, 244.

Terrence Rafferty, “Indiana Jones and the Savior of a Lost Art”, New York Times, May 4, 2008.

Helen O'Hara, "Spielberg: More Indy & Jurassic Park", Empireonline.com, October 26, 2011.

1475

MOIJ, 289, 292.

Richard Corliss, “A Conversation with George Lucas”, Time, March 14, 2006.

Roger Ebert, “I Admit It: I Loved ‘Indy’”, Chicago Sun-Times, May 19, 2008.

Manohla Dargis, “The Further Adventures of the Fedora and the Whip”, New York Times, May 22, 2008.

Jennie Yabroff, “Culture: Indiana Jones ‘Crystal Skull’ Movie Review”, Newsweek, May 18, 2008.

1480

До того момента пятидневный рекорд удерживался Лукасом с «Местью ситхов» и пятидневным доходом фильма в 172,8 миллиона долларов.

Itzkoff, “Free to Follow His Heart Right Back to ‘Star Wars’”.

Hartlaub, “In a Valley Not Far, Far Away”.

Itzkoff, “Free to Follow His Heart Right Back to ‘Star Wars’”.

1484

Интервью Лукаса с Чарли Роузом.

Itzkoff, “Free to Follow His Heart Right Back to ‘Star Wars’”.

1486

Ibid.

1487

Ibid.

Chris Suellentrop, “The Empire Goes Slack”, New York Times, August 15, 2008.

Kimberly Nordyke, "'Star Wars' a Force for Cartoon Network", Hollywood Reporter, October 6, 2008.

Dana Goodyear, “Man of Extremes,” The New Yorker, October 26, 2009.

1491

Hartlaub, “In a Valley Not Far, Far Away”.

1492

Ryder Windham, Daniel Wallace, and Pablo Hidalgo, Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle (New York: DK Publishing, 2012), 292.

1493

Эта книга Алекса Бена Блока и Люси Отри Уилсон, «George Lucas's Blockbusting: A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success» («Блокбастеры Джорджа Лукаса: Обзор бессмертных фильмов десятилетие за десятилетием, в том числе нерассказанных секретов их финансового и культурного успеха»), которая вполне достойна награды за самое длинное название книги всех времен.

1494

The Daily Show with Jon Stewart, Comedy Central, January 5, 2010.

See Brian Gilmore, “The Best Internet Reactions to the Star Wars Blu-Ray Changes”, Ranker.com, September 2011.

Devin Leonard, “How Disney Bought Lucasfilm – and Its Plans for ‘Star Wars’”, Bloomberg Businessweek, March 7, 2013.

Elaine Dutka, “Lucas’ Next Movie: Tuskegee Airmen”, Los Angeles Times, August 11, 1990.

Weinraub, “The Ultimate Hollywoodian Lives an Anti-Hollywood Life”.

Dutka, “Lucas’ Next Movie: Tuskegee Airmen”.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

1501

Ibid.

1502

Eric Larnick, “Aaron McGruder of ‘Boondocks’ on Working with George Lucas and His Future in Comics”, Comics Alliance, January 20, 2012.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

1504

Ibid.

1505

The Daily Show with Jon Stewart, January 9, 2012.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

Asawin Suebsaeng, “Airmen Deserved a Movie That’s Not Completely Unwatchable”, Mother Jones, January 21, 2012.

John Patterson, “Red Tails Offers the Best – and Worst – of George Lucas,” The Guardian, June 1, 2012.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

"Red Tails Salutes Tuskegee Airmen," USA Today, January 4, 2012.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

1512

См. Sarah Ellison, “Meet the Most Powerful Woman in Hollywood”, Vanity Fair, February 8, 2016; and Leonard, “How Disney Bought Lucasfilm”.

Ellison, “Meet the Most Powerful Woman in Hollywood”.

Richard Verrier and Ben Fritz, “Kathleen Kennedy to Helm Lucasfilm as George Lucas Phases Out”, Los Angeles Times, June 2, 2012.

Leonard, “How Disney Bought Lucasfilm”.

1516

Dewayne Bevil, “Mark Hamill’s Role in New ‘Star Wars’ Movie Began with Lunch in Orlando”, Orlando Sentinel, May 16, 2014.

Ellison, “Meet the Most Powerful Woman in Hollywood”.

1518

Если не указано другое, информация в этом разделе взята из Devin Leonard, “How Disney Bought Lucasfilm – and Its Plans for ‘Star Wars’”. Bloomberg Businessweek, March 7, 2013.

1519

Windham, Wallace, and Hidalgo, Star Wars Year by Year: A Visual Chronicle, 134.

“Disney to Acquire Lucasfilm Ltd.”, Walt Disney Company press release, October 30, 2012, https://thewaltdisneycompany.com/disney-to-acquire-lucasfilm-ltd/.

Zach Johnson, “George Lucas Marries Mellody Hobson: See Their Romantic Wedding Picture!”, Us Weekly, June 25, 2013.

Ellison, “Meet the Most Powerful Woman in Hollywood”.

Kerry A. Dolan and Luisa Kroll, eds., “Forbes 400”, September 29, 2015, http://www.forbes.com/forbes-400/.

Leonard, “How Disney Bought Lucasfilm”.

1525

George Lucas to Giving Pledge, July 16, 2010, givingpledge.org.

John King, “Saying No Thanks to George”, Metropolis Magazine, April 2014.

1527

Ibid.

Associated Press, “George Lucas Fills in Details on Chicago Museum”, October 18, 2014.

1529

Chrisopher Zara, “Star Wars Museum: Rahm Emanuel Got Campaign Cash from Disney, George Lucas’ Wife, before Pushing to Donate City Land”, International Business Times, November 20, 2014.

Hank Stuever, “George Lucas: To Feel the True Force of ‘Star Wars,’ He Had to Learn to Let It Go”, Washington Post, December 5, 2015.

Mellody Hobson, “Statement: We Are Now Seriously Pursuing Locations Outside of Chicago”, press release, May 3, 2016.

Jason Keyser, “Lucas Abandons Plan to Build Museum in Chicago After Lawsuit”, Associated Press, June 24, 2016.

1533

Строительство наконец началось в январе 2018-го в «Экспозишн Парк», в Лос-Анджелесе.

Brian Truitt, “Lucas’ ‘Magic’ Lives On, at Home and On Screen”, USA Today, January 12, 2015.

1535

Austin Siegemund, “George Lucas to Attend ‘Star Wars: The Force Awakens’ Premiere: ‘He Really Liked It (Exclusive)”, Hollywood Reporter, December 4, 2015.

Jen Chaney, “George Lucas Delivered His Verdict on ‘The Force Awakens’”, vulture.com, December 7, 2015.

1537

Интервью Лукаса с Чарли Роузом.

Siegemund, “George Lucas to Attend ‘Star Wars: The Force Awakens’”.

Stuever, “George Lucas: To Feel the True Force of ‘Star Wars,’ He Had to Learn to Let It Go”.

1540

Интервью Лукаса с Чарли Роузом.

1541

См. Matt Kranis, “Steven Spielberg Reveals George Lucas’s Role in ‘Indiana Jones 5’”, MoviePilot.com, June 20, 2016, http://moviepilot.com/posts/3973492.

Stuart Silverstein, “Lucas Seeks to Produce Respect for Filmmaking”, Los Angeles Times, October 5, 2006.

Curtis, “George Lucas Is Ready to Roll the Credits”.

Ide, “Francis Ford Coppola: ‘I May Only Make One More Film’”.

Sean Smith, “The King of the Worlds”, Newsweek, June 26, 2005.

1546

COGL, 251.

Mike Fleming Jr., “Star Wars’ Legacy I: Five Iconic Directors Recall When George Lucas Changed Everything”, Deadline Hollywood, December 18, 2015.